Premieren; Winter 1900 bis Sommer 1901

Hermann Bahr


HARVARDIANA
ET
VE
RI
TAS
IN·NOV·ANG
ACADEMIA
CHRISTO
ECCLESIAE




OTTO HARRASSO

HERMANN BAHR

PREMIÈREN

WINTER 1900 BIS SOMMER 1901



ALBERT LANGEN
VERLAG FÜR LITTERATUR UND KUNST
MÜNCHEN 1902

Von Hermann Bahr erschien im Verlage von Albert Langen:

Der Apostel Schauspiel in drei Aufzügen

Der Krampus Lustspiel in drei Aufzügen

Hermann Bahr

Premièren

Winter 1900 bis Sommer 1901

A L

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunst
München 1902

Novelli

dem Größten

in herzlicher Verehrung

Sankt Veit 1901

Premièren

I. Burgtheater

Hundert Jahre Burgtheater

Im Jahre 1797 war Kotzebue als „Hoftheatersekretär" an das Burgtheater berufen worden. Man dachte eigentlich, ihn zum offiziösen Hausjournalisten zu machen, der die Absichten der Direktion dem Publikum erklären, Gegner widerlegen und alle Vorfälle mit seinem Kommentare begleiten solle. Er zog es aber vor, sich in das Getriebe der Schauspieler zu mengen, der Regie anzunehmen und als Herrn aufzuspielen, im Stillen wohl hoffend, daß er allmählich die ganze Regierung an sich reißen werde. Dies gelang ihm nicht, er wurde durch die Strenge seines „sibirischen Regiments" verhaßt und mußte nach zwei Jahren gehen. Um sich zu rechtfertigen, ließ er 1799 eine Streitschrift erscheinen, die seine Erfahrungen im Burgtheater erzählt. Es herrschte da ein „unnatürlicher Predigerton", diesen habe er durch eine freie und natürliche Rede, durch einen „Konversationston" ablösen wollen. Er habe getrachtet, die „feierliche Diktion" zu dämpfen. Freilich sage man immer, für einen solchen einfachen und ungezwungenen Ton sei das Theater viel zu groß. Aber darauf antworte er, daß die Jüngeren, Madame Adamberger und der Komiker Weidmann, die er in das Engagement gebracht, bei aller Einfachheit, ohne zu schreien und zu predigen, doch im ganzen Hause sehr gut verstanden würden. Doch die Alten wollten eben von ihrer künstlichen Manier nicht lassen.

In einem Briefe vom 6. Dezember 1825 schreibt Schreyvogel: „Der überwiegende Einfluß der Schauspieler auf die Wahl und Besetzung der Stücke im Hoftheater läßt besorgen, daß dieses Theater bald noch tiefer in den Fehler der Einseitigkeit versinken wird, der ihm seit langem anhängt. Vor lauter Anstand wird man in diesem Schauspielhause endlich weder lachen noch weinen; denn wo sich in

irgend einem Stücke eine entschiedene Lustigkeit zeigt, entsteht gleich die Furcht, das vornehme Publikum möchte sie unter der Würde der kaiserlich-königlichen Hofschauspieler finden. Das Tollste ist, daß gerade einer unserer besten Komiker am meisten an dieser unergötzlichen Anstandspedanterie laboriert. Diese Thorheit verdiente selbst einmal auf die Bretter gebracht zu werden."

Sylvester 1849 wurde es offiziell, daß Heinrich Laube zum artistischen Direktor ernannt worden war. Kaum hatte er sich nur ein wenig umgesehen, so ging er sofort gegen die „Regieherrschaft" los. „Die Regieherrschaft," schrieb er, „ist der natürliche Gegner neuer Engagements und sie hatte den redlichsten Anteil an der Personalverarmung des Burgtheaters ... Sie war mit ihren Angehörigen und Hintersassen eine geschlossene Phalanx. Angehörige waren nicht nur Verwandte, sondern auch zupassende Schauspieler, zupassend dadurch, daß sie nicht störten, daß sie nicht in erster Linie vordrangen oder gar vorragen wollten. Jeder Regisseur bedeckte einen weiten Bereich von Fächern, er beherrschte ein ganzes Kronland. Wenn ein neues Mitglied erschien, da beeinträchtigte es gewiß und am Ende konnte es gar ersetzen. Jedenfalls nahm es einen Platz weg, welchen man heute oder morgen für einen dankbaren Schützling brauchen konnte." Mit dieser mußte er aufräumen, sonst war keine Erneuerung des Burgtheaters möglich.

Am 22. Dezember 1889 war August Förster auf dem Semmering gestorben. Niemand wußte, was nun werden, wer nun kommen sollte; Schönthan, Bulthaupt und Savits wurden als Kandidaten genannt. Da schrieb Ludwig Speidel am 19. Jänner 1890: „Die Lage des Burgtheaters wird von Tag zu Tag schwieriger und die Leitung des Instituts verlangt einen ganzen Mann, der mit dem Geiste des Burgtheaters vertraut ist und mit schöpferischer Kraft und klarer Umsicht die durch die Zeit notwendig gewordenen Änderungen zugleich vorschauend und vorsichtig vollzieht. Dieser Mann muß ein festes Programm haben, ein Programm, das sich auf die Administration, auf den Personalstand und auf die litterarische Aufgabe bezieht. Die Administration ist eine so schmerzhafte Wunde, daß sie erst leise gereinigt werden muß, bevor man sie mit heilendem Finger berühren darf. Was nun das Personal betrifft, so hat der Direktor dafür zu sorgen, daß in zehn oder zwanzig Jahren auch noch ein Burgtheater, das dem von heute ebenbürtig ist, besteht.

Das ist zunächst seine Hauptaufgabe. Wir haben nicht den üppigsten Nachwuchs; die wichtigsten Fächer stehen auf zwei Augen und die Inhaber dieser Fächer sind über die Höhe des Lebens hinaus und stehen ungefähr im gleichen Alter. Es ist daher zu besorgen, daß einmal plötzlich Licht um Licht verlöschen werde. Die Erneuerung und Auswechslung des Personals muß geschehen, so lange die heutigen Größen noch die Tradition auf den Nachwuchs übertragen können. Das Theater ist heute in einem Zustande, dem ähnlich, in welchem Laube es übernommen. Die Direktoren seit Laube haben die von ihm geschaffene Künstlerschar künstlerisch ausgenützt, ohne systematisch für die Zukunft zu arbeiten. Zur Durchführung dieses Teiles des Programmes gehört Macht, Geld und Glück — natürlich den Verstand vorausgesetzt — und wird diese Arbeit nicht energisch begonnen, so ist der Verfall des Burgtheaters unausweichlich. Das litterarische Programm des Direktors muß sein: Wahrung des Besitzes, Wiedergewinn und Auffrischung des Abhandengekommenen und in Verfall Geratenen. Im Verfall ist insbesondere ein großer Teil des klassischen Repertoires, vornehmlich Schiller, Lessing und Goethe. Vielleicht das Wichtigste ist aber, wieder Fühlung mit dem lebendigen Drama der Gegenwart zu bekommen, ohne welche das Theater selbst kein Leben hat. Etliche Ausgrabungen (Hebbel, Molière und anderes) dürften die darauf verwendete Mühe lohnen. Im Vordergrunde aber steht die künstlerische Personalfrage. Wenn der Vogel Phönix nicht wieder einmal, wie vor zwanzig, dreißig Jahren, sein Ei legt, so wird es bald keinen Vogel Phönix mehr geben."

In diesen vier Dokumenten ist eigentlich die ganze Geschichte des Burgtheaters seit hundert Jahren enthalten. Die drei ersten zeigen die bösen Mächte, die das Burgtheater immer bedrohen: die alte Manier, die Pose des falschen Anstandes und die Herrschaft der Regisseure. Das vierte zeigt, wohin es kommt, wenn man ihnen nachgiebt, und wer dann als Retter aus der Not verlangt wird: ein ganzer Mann, der systematisch für die Zukunft arbeitet. Immer wieder werden jene Mächte so stark, daß es die volle Kraft eines solchen ganzen Mannes braucht, um die zerrissene Tradition herzustellen und immer fügt es das Glück des Burgtheaters wieder, daß in der letzten Stunde doch dieser ganze Mann erscheint.

Jene bösen Mächte kann man schon begreifen. Was uns

Kotzebue schildert, das ist einfach der alte „Haupt- und Staatsaktionston.“ Der war auch einmal jung und neu gewesen und damals war er notwendig gewesen. Man hatte nur vergessen, daß inzwischen eine neue Generation erwachsen war, die anders dachte, anders fühlte, anders sprach, und die nun ihren Ton, den Ausdruck ihrer neuen Zeit, auch im Theater vernehmen wollte. Vierzehn Jahre später, mit Schreyvogel, kommt dann der neue Ton endlich und eine große Zeit fängt mit ihm an. Aber was geschieht? Nun glaubt man das Burgtheater groß zu erhalten, wenn man ängstlich den Ton erhält, der es groß gemacht hat, und so ist, dreißig Jahre später, der neue Ton wieder zu einer alten Manier geworden und Laube muß dasselbe thun, was Schreyvogel gethan hat, und später Dingelstedt dasselbe, was Laube gethan hat, und endlich Burckhard dasselbe was Dingelstedt gethan hat: die alte Form brechen, um den alten Geist zu bewahren. Das ist immer so gewesen und das wird immer so sein: die Schauspieler werden alt, die Menschheit bleibt jung; die Wahrheit von heute ist morgen eine Lüge; auch den echten Ausdruck unserer Leidenschaft werden unsere Söhne einst als eine künstliche Manier empfinden. Darum muß sich der Stil der Darstellung unablässig erneuern und verändern, wenn er nicht zur leeren Routine werden soll.

Mit der Pose des falschen Anstandes, die Schreyvogel so lustig verspottet, ist es ebenso. Man kann auch sie rechtfertigen, wenn man sich nur erinnert, daß noch der große Ackermann seine ersten Erfolge dem Talente, Gläser zu schlucken, verdankt. Noch der junge Schröder hat als Akrobat begonnen, und aus seiner Biographie wissen wir, daß, als die Ackermannsche Truppe nach Bremen kam, die Polizei besorgt eine besondere Verordnung erließ, die den Schauspielern nicht bloß während der Vorstellungen anständiges Benehmen und geziemende Kleidung anbefahl, sondern auch den Besuch aller öffentlichen Lokale, ja das Verlassen ihrer Wohnungen nach zehn Uhr abends verbot und sie ermahnte, „alles familiären und verdächtigen Umganges mit jungen Leuten zu jeder Zeit sich sorgfältig zu enthalten, sich überhaupt in keinerlei weitläufige Konversations oder Ausschweifungen einzulassen, noch weniger dazu einige Anleitung zu geben,“ was alle, auch Ackermann und Eckhoff, ausdrücklich schriftlich versprechen mußten. Sollten nun die großen Gedanken der deutschen und der österreichischen Patrioten, Lessings

und Sonnenfels', aus der Bühne eine Anstalt zur Erziehung der Nation zu machen, jemals wahr werden können, so galt es zuerst, dem Schauspieler Achtung zu erzwingen, indem man ihn aus einem Landstreicher zum Bürger allmählich umzubilden verstand. Das ist das unablässige Trachten Schröders und Ifflands gewesen und so kann man schon auch jene Wiener Schauspieler verstehen, die sich mit Eifer um „Anstand" und „Würde" bemühten. „Zum größten Vorteile des Ganzen," erzählt Anschütz, der 1821 nach Wien kam, „machte sich im Verkehre zwischen Direktion und Schauspielern und zwischen den Mitgliedern selbst ein gewisser Hofton fühlbar. Im Bewußtsein, daß sie dem Hoftheater nächst der Burg angehörten, beobachteten die Mitglieder, sobald sie die Räume des Theaters betreten hatten, eine gewisse Feinheit gegenseitigen Benehmens." Das hat damals dem ganzen Stande sehr genützt, es hat dem Schauspieler zu seinem bürgerlichen Rechte verholfen, aber nach und nach ist daraus eine unerträgliche und lächerliche Pose geworden. Die Schauspieler wurden zu „Spielbeamten," der „Hofton" mischte sich sogar in die Darstellung ein und selbst der wahnsinnige Lear auf der Haide vergaß nie, daß er doch „dem Hoftheater nächst der Burg angehörte."

Endlich die „Regieherrschaft." Auch sie läßt sich historisch begreifen. Auch sie wird sich, wenn ein großer Direktor große Talente ins Haus zieht, nach einiger Zeit immer wiederholen. Das große Talent wird nicht bloß durch seine Darstellungen wirken, man wird froh sein, es auch als Lehrer, als Führer zu verwenden. Und nach einiger Zeit wird eben aus dem Lehrer, aus dem Führer wieder ein eifersüchtiger Despot geworden sein, der nur für seine „Schützlinge und Hintersassen" sorgt, der Feind jeder Entwicklung, der zu dienen er doch zuerst berufen worden ist. Und dann wird wieder der Moment gekommen sein, wo „der Verfall unausweichlich" scheint und man um Hilfe nach einem ganzen Mann schreit.

„Ganze Männer, die systematisch für die Zukunft arbeiteten," hat das Burgtheater in diesen hundert Jahren vier gehabt. Der erste ist Schreyvogel gewesen, ein sanfter Revolutionär, der, bedächtig und ohne sich etwas merken zu lassen, mit List das Wunder vollbracht hat, die Weltlitteratur in das ängstliche Burgtheater hereinzulassen: die deutschen Klassiker, Shakespeare und die Spanier; aber in einem durchaus vaterländischen Sinne: um unsere eigene Kunst

durch das große Beispiel zu fördern. Er hat immer gewußt, daß es beim Theater das erste ist, auf eine anständige Weise für den Tag zu sorgen, aber auch niemals vergessen, daß dies mit einem Blick auf das Ewige geschehen soll. Und indem er sich nur um den Beifall des Publikums zu bemühen schien, war er heimlich vielmehr sein strengster Erzieher. Den Schauspielern ist er nicht angenehm gewesen, nicht einmal seinen Lieblingen, die ihm alles zu danken hatten, aber nicht begreifen konnten, daß, wer das Ganze will, auch einmal, wenn es notwendig ist, den Einzelnen zu verletzen sich nicht besinnen darf. Doch mußten sie schließlich zugeben, daß er, wie Anschütz geschrieben hat, „immer das Beste wollte und gewöhnlich auch wußte, was das Beste sei.“ Den Begriff eines „Ensemble“ haben wir von ihm und was wir heute noch „den Geist des alten Burgtheaters“ nennen, stammt von ihm her. Seine Nachfolger, Deinhardstein und Holbein, werden von den Historikern des Burgtheaters sehr schlecht behandelt; ich meine, noch schlechter, als sie es eigentlich verdienen. Der „unordentliche, leichtsinnige und unfähige“ Deinhardstein, wie er immer genannt wird, scheint ein eleganter Lebemann von verbindlichen Formen gewesen zu sein, der redlich wünschte, es allen recht zu machen und mit allen in Frieden zu leben, und nur denselben Fehler hatte, wie nachher der pedantische Holbein: nämlich, daß sie beide Neuerungen vermieden und meinten, es genüge, das Bestehende zu erhalten. Und nun tritt Laube auf, der zweite „ganze Mann“ des Burgtheaters, wieder ein Revolutionär, aber kein sanfter und bedächtiger, sondern, wie Gabillon einmal gesagt hat, der „richtige Theater-Bismarck, der keine Sentimentalität kennt“ — der „Wauwau,“ wie ihn die in einemfort beleidigten Schauspieler nannten, denen seine „immer von einem Extrem zum anderen springende,“ rücksichtslos zugreifende, grausam abweisende Art verhaßt war. Hat Schreyvogel die Weltlitteratur hereingelassen, so läßt Laube die liberalen Forderungen der Zeit herein. Sein Programm hat er selbst ausgesprochen: „ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte. Darin sollten enthalten sein: alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, ferner von Shakespeare alle Stücke, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besäßen und unter uns noch wirklichen Anteil finden könnten; endlich von den romanischen Völkern die wenigen

Werke, welche charakteristische Eigentümlichkeiten für uns sind" (also genau die Tradition Schreyvogel); und von neuen Werken alles, was irgendwie „das Publikum belebt," am liebsten aber das, „was in gebildeter Weise und außerhalb der alltäglichen Routine die neuen Lebenselemente der Stadt dramatisiert — dadurch wird ja ein Theater das Organ, welches es sein soll, das Organ des wirklich pulsierenden geistigen Lebens und gewinnt von selbst die Teilnahme aller gebildeten Einwohner." In Frieden ist er mit gar niemandem, oben wird er recht unbequem, die Schauspieler macht er nervös (man erinnere sich nur an den ergötzlichen Krieg, den er mit der ewig empörten Gabillon geführt hat), in seiner „barschen" Manier gar nicht geneigt, ihren „Hofton" zu respektieren, und mit Leidenschaft bemüht, die Macht der Regisseure zu brechen. Nach ihm wieder ein „bequemer" Direktor, der nur das Alte erhalten will. So wird der dritte „ganze Mann" notwendig, Dingelstedt, ein Revolutionär von oben, der die Schauspieler prachtvoll brüskiert und, während er mit allem bloß zu spielen scheint, den Stil der ganzen Darstellung erneut, indem er den Maler und den Maschinisten hereinläßt; vorher hat man nur zwei Mittel des Ausdrucks gekannt, das Wort und die Geberde — er nimmt das Bild dazu. Und wieder zwei brave Direktoren, mit denen man zufrieden ist, für die die Schauspieler schwärmen, bis wieder ein gewaltsamer Retter notwendig wird: Burckhard. Sein großes und freies Wesen ist uns ja allen noch lebendig. Er läßt die „Moderne" in das neue Haus herein: die Dichtung unserer Zeit mit Ibsen, Hauptmann, Sudermann und den jungen Wienern, die Darstellung unserer Zeit mit Mitterwurzer, der Sandrock und Kainz.

Resumierend, müssen wir sagen, daß es in diesen hundert Jahren dem Burgtheater immer gut gegangen ist, wenn ein tapfer nach dem Neuen seiner Zeit greifender Mann an der Direktion gewesen ist; der hat aber dann immer in kurzer Zeit alle gegen sich aufgebracht und ist allen unleidlich geworden, so daß man es wieder mit einem bequemen, verträglichen und gefügigen Direktor versucht hat; mit diesem sind dann alle zufrieden gewesen, aber dem Burgtheater ist es unter ihm schlecht gegangen.



Kainz als Vorleser

Es soll einmal versucht werden, auf eine ganz einfache Weise zu zeigen, was denn eigentlich die Kraft ausmacht, die Kainz als Vorleser hat, was das Geheimnis seiner unbeschreiblichen Wirkungen ist.

Das erste, was auffällt, wenn er erscheint, ist, daß er gar keinen Apparat hat. Die meisten Vorleser wollen schon durch ihre bloße Erscheinung, wenn nicht gerade wirken, so doch Stimmung machen, vorbereiten. Sie treten mit einer feierlichen Pose auf, schön oder doch interessant aussehend. Daran denkt Kainz gar nicht. Er kommt auf die einfachste Art heraus, geht zum Tische, wie er durch sein Zimmer gehen würde, und setzt sich, wie er sich zu seiner Zeitung setzen würde. Er will durchaus keiner Statue gleichen, er will weder schön noch interessant scheinen. Er will nur das scheinen, was er ist: ein Schauspieler, der mit dem Buch in der Hand kommt, um etwas vorzulesen, und der deshalb so lange auf dem Sessel rückt, bis er eine bequeme und sichere Haltung gefunden hat, der so lange an dem Kragen zieht, bis er den Hals frei hat, und der sich so lange räuspert oder schneuzt, bis er seiner Stimme gewiß ist, alles ganz einfach, ganz natürlich, ja gewöhnlich, nur freilich mit einer leichten, vernehmlichen Nervosität, wie eben ein Mann, der jetzt seine ganze Energie zusammenzieht, um dann seine ganze Kraft ausspielen zu können. Das befremdet das Publikum zuerst ein wenig, man kennt das nicht, man ist an etwas mehr „Theater" gewöhnt. Es hat aber einen großen Vorteil. Ohne daß man es merkt, macht es doch Stimmung, freilich auf eine ganz andere Weise, als wir es gewohnt sind. Es macht nämlich das Ansetzen viel leichter. Wenn ich gleich als Statue, als lebendes Bild beginne, nun, dann muß ich auch gleich einen großen Ton haben, eben der Stimmung gemäß, die der Anblick einer Statue giebt. Daher setzen die Poseure alle gleich zu hoch, zu groß ein und dann geht ihnen der Atem nach fünf Minuten aus. Gute Redner wissen, daß es klug ist, ganz leise zu beginnen, anfangs sogar ein bißchen zu stottern, nach Worten zu suchen, verlegen zu scheinen und sich nach und nach allmählich vor den Ohren des Publikums erst sozusagen freizusprechen. Das ist dem Publikum auch deshalb recht, weil es selbst ja auch nicht gleich in der reinsten

Stimmung ist, sondern aus dem täglichen Leben kommt und sich nach und nach erst von anderen Gedanken, Sorgen oder Launen reinigen und befreien muß. Ist ihm nun der Redner im Tone voraus, so hat es Mühe, ihm nachzukommen. Lieber geht es sozusagen Arm in Arm mit ihm. Dasselbe erreicht Kainz durch sein einfaches und fast gewöhnliches Auftreten. Er kommt, wie wir selbst gekommen, gleichsam noch mit allen Mühen, mit allem Verdruß des Tages beladen. Während er, sich räuspernd oder schneuzend, eine Pause macht, um sich zu sammeln, können auch wir uns sammeln. Wenn er beginnt, sind wir bereit, ihm zu folgen, und wir erwarten noch gar nicht viel, er hat noch gar nichts versprochen, er kann im einfachsten Tone beginnen.

Und nun beginnt er, nun sagt er den Titel. Das ist wieder sehr merkwürdig, wie er das sagt: gar nicht schön, gar nicht mit dem weichen Klang der Rezitatoren, sondern hart, scharf, in einem fast befehlenden Tone, fast wie man ein Kommando sagt, indem er uns seine ganze Energie auf eine fast gewaltsame Art spüren läßt. Wenn er sagt: „Zueignung", oder: „Der Gott und die Bajadere," stößt er die Worte mit solcher Kraft und Vehemenz aus, daß man fast erschrickt, sich unwillkürlich aufsetzt und gespannt horcht, was da kommen wird. Besonders wie er das „Gott" spricht, mit drei „t" und den Vokal ganz kurz, kaum hörbar, nur wie einen bloßen Atemzug, das macht uns schon so nervös, daß wir es kaum mehr erwarten können. Das wäre nun freilich leicht nachzuahmen, aber unnachahmlich ist die Energie, die er dem Tone giebt. Ob man will oder nicht, man muß zuhören, wenn er spricht; man hat einfach das Gefühl, daß er der Stärkere ist. Ähnlich ist es bei Mitterwurzer gewesen, ähnlich ist es bei Girardi. Diese Race von Schauspielern übt durch ihre bloße Gegenwart eine Macht über uns aus, der wir uns nicht entziehen können. Ihr Wesen bleibt eigentlich immer ein Geheimnis. Bei Rednern kommt das auch vor. Es giebt sehr gescheite Leute, die ganz gute Gedanken haben, die auch ganz gut zu sagen wissen, was sie denken, die aber gar nicht dazu kommen, es zu sagen, weil man ihnen von Anfang an nicht zuhört. Es fehlt ihnen an jener Energie. Es giebt andere, die den größten Unsinn reden können, über die man sich nachher wütend ärgert, denen man heftig widerspricht, denen man aber zuhören muß, das erzwingen sie sich durch ihre bloße

Erscheinung schon vom ersten Ton an. Sie haben eben jene Energie.

Und nun, wenn er den Titel so wie einen Speer ins Publikum geworfen hat, wenn es ganz ruhig geworden ist, wenn niemand im ganzen Saale laut zu atmen wagt, trägt er das Gedicht vor. Mit allen Künsten der Rezitatoren, aber nicht als ein bloßer Rezitator, sondern auch Schauspieler und Maler zugleich. Seine Stimme ist der größten Wirkungen fähig: vom einfachen, raschen, ja burschikosen Ton der gewöhnlichen Rede (wie er zum Beispiel den „Zauberlehrling" als einen vorlauten und kecken Jungen beginnen läßt) bis zur Musik von Orgeln und Posaunen (in der „Bajadere" läßt er uns einen ganzen Chor von singenden Mönchen hören und wenn dann der Gott sich freudig aus der Flamme erhebt, glauben wir fast, Gräber öffnen sich vor uns und alle Toten stehen auf). Seine Stimme kann locken und schmeicheln und bethören — wenn sie erzählt, was Erlenkönig leise verspricht, vernehmen wir, wie in den Blättern der Wind saust, wie es ringsum raschelt und zuckt, und es wiegt und tanzt und singt uns verführerisch ein. Aber seine Stimme kann auch schmettern und dröhnen, wie Schall von scharfen Trompeten, wie Ruf tiefer Hörner. Sie hat nicht nur alle Gewalten der großen Redner, sie hat mehr: sie übt unmittelbar musikalische Wirkungen aus. Das ist keine Rede mehr, das ist wie eine Symphonie eines ungeheueren Orchesters. Dazu kommt nun noch, daß er das alles gleich mimisch begleitet. Er deklamiert nicht nur, er spielt die Gedichte vor. Man möchte fast sagen: sein Gesicht wird zu einer Bühne, auf der eine Person nach der anderen erscheint. Dabei darf man nicht etwa an starke Grimassen denken. Nein, alles geschieht ganz leise, durch einen bloßen Blick, durch ein rasches Zucken der Lippen. Wenn die Bajadere spricht, hat er einen so sanften und frommen Ausdruck in den Augen — wie ein Reh schaut; und sogleich steht die unschuldige Sünderin vor uns da! Erzählt er dann, wie sie sich um den Jüngling geschäftig bemüht, so blüht ein ganz leises Lächeln an seinen Lippen auf und ist im Augenblick schon wieder verwelkt, aber es genügt: wir haben den menschlich fühlenden Gott schon erkannt und verstanden. Und endlich ist er auch noch ein unvergleichlicher Maler. Das ist eigentlich das Merkwürdigste an seiner Art; wer es nicht selbst gesehen hat, wird es gar nicht glauben, man wird es ihm gar nicht

beschreiben können. Indem er nämlich bloß den Finger ein wenig hebt oder senkt und manchmal etwa mit der flachen Hand leicht über den Ärmel streift, übt er eine solche Suggestion auf uns aus, daß wir das, was er schildert, mit unseren Augen zu sehen, mit unseren Händen greifen zu können meinen. Er ist der größte Virtuose der „malenden Geberden."

Redner, Schauspieler, Maler zugleich — und noch etwas. Wenn man ihm genau zusieht, wird man gewahr, daß er zudem auch noch Publikum ist. Er stellt dar, mit Worten, mit Blicken, mit Geberden; jetzt läßt er uns eine dunkle Landschaft sehen, dann läßt er uns den Wind in den Blättern hören, dann ist ein Geräusch, wie wenn in der Ferne wer reitet, dann vernehmen wir eine so milde zuredende Stimme, daß wir das besorgte Antlitz des Sprechenden zu erblicken glauben — aber dann, auf einmal, in einer kurzen Pause, zwischen zwei Sätzen, zwischen zwei Blicken, nimmt er den Ausdruck eines Zuhörenden an und läßt uns auch noch sehen, wie das Gedicht auf ihn selbst wirkt. Aus dem Erzähler wird auf einmal einer, dem es selbst erzählt wird, und so machen wir die ganze Wirkung noch einmal durch. Er hat zum Beispiel etwas Schreckliches zu erzählen. Das macht er so: zuerst schlägt er ganz im allgemeinen eine schreckliche Stimmung an, indem er seine Stimme grollen läßt; dann kommt die schreckliche Sache selbst, mit allem Detail, so vorgespielt, daß wir das Gesicht des Schrecklichen vor uns zu sehen glauben, und mit den Händen ausgemalt; und dann, zuletzt, drückt er auch noch durch einen Blick oder durch eine Geberde den Schrecken aus, den das Schreckliche auf ihn selbst, als Publikum, als einen Zuhörer gemacht hat. Indem er uns so am Ende auch noch die Wirkung, die er auf uns ausübt, auf seinem eigenen Gesichte selbst gleichsam wie in einem Spiegel zeigt, steigert er sie zu einem Grade, den noch niemals ein deutscher Vorleser erreicht hat. Hat man ihn vorlesen gehört, so kommt einem daneben jede Vorstellung in einem Theater dann blaß und leer, unsinnlich und unlebendig, recht wie eine bloße Vorlesung vor.



„Hans“ Drama in drei Aufzügen von Max Dreyer
„I love you“ Lustspiel in einem Akt von Theodor Herzl
Zum ersten Male aufgeführt am 12. Januar 1900

„I love you“ von Theodor Herzl ist ein charmantes Spiel mit einem Requisit, nämlich einer Bank, auf der man eines Tages jenes Geständnis geschrieben findet. Darüber große Aufregung im Umkreise der zwei Familien, die zusammen den Sommer verbringen, und da keiner ganz unverdächtig ist, keiner dem anderen ganz trauen kann, ein hübsches Hin und Her von Begegnungen, das zu den lustigsten Folgen verknüpft wird, wo denn schon Ehebruch und Duell und die schrecklichsten Sachen in der Ferne drohend erscheinen, bis man als die Schuldige die kleine Eva ertappt, ein zierliches Geschöpf an jener heiklen Grenze von Kind und Mädchen. Diese hat so ihre erste Leidenschaft dem kleinen Franz bekennen wollen, der aber, in den schönsten Flegeljahren, alle Herzenssachen noch für einen Unsinn erklärt und ihre zärtlichen Gefühle mit der grausamen Freude, die jenes Alter am Rohen hat, dem Gelächter der Großen preisgiebt. „Du hast mir sehr weh gethan, Franz! Ich will dich nie wieder sehen!“ sagt die Beschämte und wendet sich „gesenkten Hauptes“ von ihrer ersten Enttäuschung ab und als die Mama erklärt: „Du wirst in eine Pension kommen,“ antwortet sie mit einem reizenden Verzicht auf das Leben: „Mir ist jetzt schon alles eins.“

Man sieht: eigentlich ein sehr ernstes Thema. Der geheimnisvollste Moment im Leben der Frau wird berührt, der freilich, wie alles Ernste, alles Inkommensurable, das in uns geschieht, auf den Unbeteiligten, auf den Zuschauer komisch wirken kann. Wir wissen alle aus eigener Erfahrung, daß es die dunkelsten Zeiten unseres Lebens sind, wenn sich zum ersten Mal der Mann im Knaben zu regen, diesen zu verwirren, ja zu erschrecken beginnt. Wie seltsam mögen sich diese raschen Ahnungen, diese gefährlichen Vermutungen des Daseins nun erst in der zarteren Empfindung, in der weicheren Natur des Mädchens gebärden! Davon haben wir nun eigentlich gar keine Kunde, wenn man etwa ein paar rätselhafte Wendungen im Tagebuch der Bashkirtseff ausnimmt, und nur Goncourt hat in „Chérie“ versucht — man kann kaum sagen: es darzustellen, aber doch zu einer Darstellung anzuregen und einzuladen. Auch hier

bleibt das Thema unausgeführt, es wird sogleich mit Laune und Anmut übersponnen; nur einen Moment sind wir an dunkles Geheimnis erinnert worden. Das ist ja die Art, die wir auch an den Feuilletons Herzls so schätzen: scheinbar graziös zu tändeln, aber dann unversehens ein Fenster aufzuthun, das plötzlich große und ernste Dinge, die im Leben draußen sind, mitten in unser Spiel hereinsehen läßt. Ein sehr hübsches Beispiel dafür kommt in diesem Akte vor: Ein behaglicher, dicker Herr glaubt sich beleidigt, will sich schlagen und zeigt nun dabei einen Mut, den wir gar nicht von ihm erwartet hätten. Seine Frau ruft aus: „Ich will nicht, daß du dein Leben aufs Spiel setzest,“ worauf er gerührt antwortet: „Ich auch nicht. Ich setze nur das seinige aufs Spiel. Wenn er einen Funken Anstandsgefühl hat, darf er nicht auf mich anlegen. Ich bin der beleidigte Ehemann.“ Ein Zug, Henri Becques würdig. Auf einen Schlag steht das ganze Ungeheuer vor uns, das in dem braven Philister steckt: feig, falsch gerührt, verdreht in seinen angelogenen ritterlichen Gefühlen. Daraus hätte sich ein ganzes Stück machen lassen, so eine „comédie rosse“, wie sie vor ein paar Jahren in Paris so beliebt waren. Aber das hübsche an Herzl ist eben, daß er solche Sachen weiß, ohne mit ihnen zu prahlen, und daß er seine Verachtung der Menschen wohl einmal zeigt, ohne ein großes Geschrei zu machen. Er deutet wohl einmal an, daß er auch seine Erfahrungen hat und daß seine Gesinnungen für das Thun und Taugen der Welt nicht die Besten sind, aber er insistiert nicht. Das ist vielleicht das beste an seinen Feuilletons wie an seinen Stücken: daß sie einen Ton der guten Gesellschaft haben, in der man nichts unterstreicht, in der man sich hütet, philosophisch zu thun, und in der man doch weiß, daß auch ein halber Satz, auch eine leise Wendung begriffen wird, ohne auch gar zu unglücklich zu sein, wenn man sich einmal getäuscht hat und es schon einmal nicht geschieht: man hat ja der Einfälle mehr, man ist ja nicht so arm. Es ist der gute Ton alter Wiener Geselligkeit, wie sie in unseren Salons gepflegt wird oder doch bis vor kurzem gepflegt worden ist. Hätten wir an unserer Universität Lehrer, die fähig wären, den Geist unseres Volkes zu pflegen, von Fremdem rein zu erhalten und gute Tradition weiter zu geben, so wäre das ein rechtes Thema für die Dissertation eines jungen Doktors: einmal zu zeigen, wie, etwa unter Kaiser Josef, in Wien durch die Berührung höfischer mit

gelehrten Kreisen ein geselliger Ton entsteht, der, etwa in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, zu einer wahren Kunst der Geselligkeit gedeiht, dann aber aus seiner Heimat, den Salons, auf einmal vertrieben wird und sich nun in allerhand Verstecken, bald auf einem Katheder (man denke etwa an Lorenz v. Stein), bald in einer Zeitung fortfristen muß. Da würde dann in einem Kapitel auch Theodor Herzl einen guten Platz finden müssen.

Vorher: „Hans", Drama in drei Aufzügen von Max Dreyer. Als in der Mitte der achtziger Jahre in Berlin der Lärm einer neuen Litteratur losging, saß Herr Max Dreyer, damals noch ganz jung, bei einer Berliner Zeitung und hörte zu. Er ließ sich nichts von dem entgehen, was damals angekündigt, gefordert, versucht wurde, aber er that noch nicht mit. Er wartete. Er hatte Verstand und Geduld, er merkte gut auf, aber er wußte, daß seine Zeit noch nicht gekommen war. Erst als sich die großen Wasser ein bischen verlaufen hatten und der Boden wieder trockener, sicherer geworden war, trat er mit einer Studie „Drei" und schon im nächsten Jahre mit dem Drama „Winterschlaf" hervor, tüchtigen Arbeiten, die zeigten, wie gut er aufgepaßt, wie viel er gelernt hatte und daß er mit Fleiß und Geschmack fähig geworden war, den Anforderungen zu genügen, die man jetzt an ein ordentliches Theaterstück stellt. Ein ordentliches Theaterstück — das scheint mir genau zu bezeichnen, was er will, und ich brauche nicht erst zu sagen, wie sehr ich das achte, ja daß es mir von der größten Bedeutung für das deutsche Theater erscheint, Begabungen mit solchen Absichten zu pflegen und zu fördern. Er will gar kein Revolutionär sein, aber er hat von jedem Revolutionär gelernt. Man merkt ihm an, wie genau er sich die Technik eingeübt hat, die Holz und Schlaf geschaffen haben; er kennt die Wirkungen, die Max Halbe seinem ehrlichen deutschen Grundton verdankt; er ist der klugen Art Hauptmanns nachgegangen, den Figuren eine solche Lebensbreite zu geben, daß wir dadurch bewogen werden, uns aus Eigenem eine Tiefe hinzuzudenken, die sie vielleicht selbst gar nicht haben. Kurz, er hat sich alle Mittel erworben, er weiß das Metier auswendig, er ist einer der geschicktesten Arbeiter, die es heute in Deutschland giebt, und dies alles wendet er nun mit dem Vorsatze an, Stücke zu schaffen, die dem großen Publikum gefallen, ohne doch den guten Geschmack zu verletzen. Er mutet sich nicht die Kraft zu, das Publikum hinzureißen und zu

überwältigen, dem Publikum seine eigene Weise aufzuzwingen. Das vermißt er sich nicht, sondern fragt bescheiden an, wie es den Leuten gefällt, macht sich das ungefähr klar, fügt sich darein und sucht nun nur mit ganz leisem Finger ein wenig daran zu rücken und es ein wenig doch in die Höhe zu schieben. Wo man, ohne sich gegen den guten Geschmack zu sehr zu versündigen, dem Publikum nachgeben kann, thut er es, ist auf den rechten Wechsel von Rührung und Vergnügen bedacht, scheut sich auch nicht, gelegentlich durch ein ganz verbrauchtes Thema, durch eine abgenützte Gestalt zu wirken, streut aber doch, wo es irgendwie geht, hier und da unversehens ein persönliches Zeichen ein, irgend einen Zug, der ihm allein gehört, irgend eine Wendung, die neu ist. Das hat manchmal etwas ganz Überraschendes; gleichsam als ob man eine Puppe bei der Hand nehmen und plötzlich einen leisen, lebendigen Druck spüren würde. Und das Publikum läßt es sich gefallen, weil er es durch seinen Respekt vor der alten Manier zutraulich gemacht hat.

Bei solchen Autoren, die ihr Inneres gut verwahren, sich mehr bloß erraten lassen, als daß sie sich selbst aussprechen würden, ist es nun nicht leicht zu erkennen, was denn ihr eigentliches Wesen, was das Persönliche an ihnen ausmacht, was sie durch ihr ganzes Schaffen eigentlich zu sagen haben. Er ist ja auch noch jung, er hat gewiß sein letztes Wort noch lange nicht gesprochen. Soll ich aber die Richtung seines Wesens vermuten, so fällt es mir auf, daß in allen seinen Stücken immer derselbe Schlag von Mädchen wiederkehrt, harten, dabei etwas vordringlichen, nach unseren Begriffen recht unweiblichen Mädchen, an denen er eine uns unbegreifliche Freude zu haben scheint. Vordringlich nenne ich diese Mädchen, wie er sie schon in „Eine" und dann in „In Behandlung", das im Volkstheater gespielt wurde, gezeigt hat, deswegen, weil sie eine höchst unzarte Art haben, uns fortwährend mit ihren inneren Vorgängen zu behelligen. Ein größerer Kontrast gegen jene Art Herzls läßt sich nicht denken, und ich meine, daß es wohl nicht zwei Autoren, sondern zwei Kulturen sind, die sich so seltsam widersprechen. Wir in Wien lernen, daß es ungezogen ist, fremde Leute in einem fort mit seinem eigenen Inneren beschäftigen zu wollen. Bei uns gehört es zur Lebensart, daß man seine moralischen Angelegenheiten bei sich selbst abthut, nicht aber mit Fragen, auf die jeder selbst die Antwort finden muß, die ganze Welt überläuft.

Dies scheint aber jetzt in Norddeutschland Sitte zu sein. Bei Dreyer und noch mehr in manchen Berliner Romanen halten die Leute über ganz intime Dinge Diskurse, die wir selbst unserem besten Freunde zu sagen Anstand nehmen würden, weil sie nach unserem Gefühl so zart und so fein sind, daß sie durch das bloße Aussprechen mit rohen Worten schon ihr ganzes Wesen, ihre Wahrheit verlieren. Es scheint eben draußen jetzt ein ganz neuer Typus von ungehobelten, aber frischen, sagen wir: amerikanischen Menschen aufzukommen und auf seine Darstellung scheint es Dreyer abgesehen zu haben.

Das harte, unweibliche Mädchen heißt in unserem Stücke Johanna und wird eben wegen seiner thätigen und an Energie die Männer beschämenden Art kurzweg Hans genannt. Sie ist natürlich in einen jungen Menschen verliebt, ohne es natürlich zu wissen, mit dem sie sich natürlich in einem fort zankt, um sich ihm natürlich am Ende zu ergeben und nun natürlich plötzlich so zahm zu werden, als sie zuerst widerspenstig gewesen ist, eine Geschichte, die wir schon einmal irgendwo gehört oder gesehen haben müssen. Neu und sehr hübsch ist aber, wie sich mit ihren Gefühlen auch ihre moralischen Begriffe verwandeln. So lange sie nämlich von ihrer Liebe noch nichts weiß, ist sie mit einer zaghaften Freundin, die gefehlt hat, sehr strenge (wobei in Klammer die Frage aufzuwerfen wäre, warum norddeutschen Autoren im Burgtheater uneheliche Kinder erlaubt werden, während sie den Wienern verboten worden sind); seit sie liebt, wird sie milde und kann nun dem Vergehen der Freundin nicht mehr zürnen, der Verbindung der Freundin mit ihrem Vater nicht mehr widerstreben. Das heißt also doch, daß wir in unseren sittlichen Urteilen von Stimmungen abhängig sind, die uns heute verzeihen lassen, was wir noch gestern nicht nachsehen konnten, und daß schließlich auch unsere Begriffe des Rechten und Falschen, Gebotenen und Versagten relativ sind, je nach unserer Laune andere. Einen so unmoralischen Gedanken dem Publikum unversehens mit List zu versetzen, dazu gehört eine stille Verwegenheit, der wir manche falsche Sentimentalität, manche unleidliche Breite eigentlich doch verzeihen sollten.

Das Publikum war nicht dieser Meinung. Es hörte anfangs mit Achtung zu, im zweiten Akt schien es sich einen Moment an Sonnenthal zu erwärmen; aber im dritten schlug die Stimmung

um, man langweilte sich. Das mochte wohl auch an der Darstellung liegen. Frau Hohenfels war als Hans nicht gut; sie konnte den Ton der Rolle durchaus nicht finden: zuerst burschikos, statt herb, dann statt innerlich verletzt theatralisch schreiend, am Ende statt innig und herzlich, mit allerhand koketten Mätzchen des französischen Stils, der hier nun gar nicht paßt. Mit einer hübschen Episode quälte und quetschte sich Herr Thimig ohne Wirkung ab, auch Frau Schmittlein blieb ganz im Äußerlichen stecken; wie hätten das seiner Zeit Baumeister und die Hartmann gespielt! Nur Herr Sonnenthal und Fräulein Medelsky waren mit schöner Einfachheit dem Sinne des Stückes gemäß.

Auch der Akt von Theodor Herzl hatte nicht den Erfolg, den man dem reizenden Scherze gewünscht hätte. Auch daran war wohl die Darstellung schuld, die nichts von der heiteren Grazie des Autors hatte, sondern alles vergröberte und in die Posse zog, wobei übrigens Herr Thimig und Fräulein Walbeck die Zustimmung des Publikums fanden. Auch fehlt es Fräulein Clemens, die als Eva ganz allerliebst war, doch noch an Kredit, um in der Mitte eines Stückes zu stehen.



Jugend von heute

Eine deutsche Komödie in vier Akten von Otto Ernst. Zum ersten Male aufgeführt am 3. März 1900

Seit einiger Zeit haben wir eine neue Bewegung in der Litteratur; die Provinz fängt an sich zu entdecken. Begonnen hat das mit recht zornigen und bösen Reden gegen die große Stadt, die beschuldigt wurde, sich in „Cliquen“ und „Ringen“ abzuschließen und gegen jedes neue Talent zu versperren. Das mochte nicht unbegründet sein, es war aber doch eigentlich nicht genug, es war noch kein Programm. Nach und nach kam es auch zu diesem. In den Provinzen bildeten sich Vereine, bildeten sich Gruppen und Gesellschaften junger Leute, und nachdem man sich eine Weile in grimmigen Anklagen gegen die Litteraten der großen Städte ergangen hatte, fing man an, sich allmählich der eigenen Absichten, der eigenen Pläne bewußt zu werden und sie auszusprechen. Eigentlich waren die gar nicht so neu, wie man wohl dachte. Eigentlich war

es ganz dasselbe, was man am Ende der achtziger, am Anfang der neunziger Jahre in den großen Städten gesucht hatte, nur freilich jetzt auf andere Verhältnisse angewendet. In den großen Städten hatte es damals geheißen: wir wollen uns nicht mehr in den alten Formen der Epigonen bewegen, wir wollen eine neue Form für unsere eigenen Gedanken, unsere eigenen Gefühle, unsere eigenen Stimmungen finden! Nun hieß es in den Provinzen, wir wollen uns nicht immer in den Formen bewegen, die die große Stadt geschaffen hat, um sich auszudrücken — wir in den kleinen Städten, wir auf dem Lande, wir denken anders, wir fühlen anders, wir sind anders gestimmt, dafür wollen wir uns nun auch unsere eigenen Ausdrücke schaffen! Eine besondere Art von Kunst also, die „Provinzkunst" sein soll, nicht bloß weil ihre Künstler zufällig in der Provinz leben, sondern indem sie eben das Leben in der Provinz selbst darstellen will. Es reizt sie, die Nuancen ihrer Städte und Gegenden aufzufassen und auszudrücken. Wie dieselben Dinge in jedem Lande anders sind, wollen sie zeigen. In der ganzen Welt spielen sich schließlich unter allen Menschen immer dieselben Tragödien, ewig dieselben Possen ab, aber sie haben doch an jedem Orte, zu jeder Zeit eine neue Farbe, einen besonderen Ton. Dasselbe Gefühl, dieselbe Liebe, derselbe Zorn redet in der Stadt anders als auf dem Lande, das alte, ewige, unabänderliche Schicksal der Menschen nimmt in jedem Dorfe sozusagen einen anderen, einen neuen Dialekt an. Diesen wollen uns die jungen Leute hören, die Luft ihrer Gegenden, den um sie schwebenden Dunst und Schein, das Stillste und das Geheimste, das an den Bäumen hängt, das über die Wiesen streicht, wollen sie uns spüren lassen. Und da bieten sich ihnen die merkwürdigsten Aufgaben dar. Sie brauchen ja zunächst gar nichts zu thun als die Themen zu nehmen, die wir für die große Stadt erledigt haben, und nun zu zeigen, wie dieselben Menschen, dieselben Dinge in ihren Kreisen erscheinen. Die unverstandene Frau, der Lebemann, das süße Mädel — alles, was uns die große Stadt gegeben hat, brauchen sie nun nur in der kleinen Stadt und auf dem Lande aufzusuchen, um es auszudrücken. In Frankreich hat ein einziger Mann genügt, um das für das ganze Land zu besorgen, für Paris und für die Provinzen: Balzac. Unsere Kräfte sind geringer, wir müssen uns eben in die Arbeit teilen.

Diese Bewegung für eine Kunst der Provinz, die sich in

Österreich etwa seit zwei Jahren zu regen begonnen hat, ist nun auch in Deutschland vernehmlich geworden. Sie hat auch da ihre guten Gründe. Die Berliner haben in den achtziger und in den neunziger Jahren die ganze deutsche Litteratur so heftig an sich gerissen, daß eine Reaktion nicht ausbleiben konnte. Es war allmählich doch zu arg geworden. Jeder kleine Berliner, der ein paar Verse schrieb, war in den Zeitungen sogleich ein „Genie"; man brauchte ja jedes Quartal eine neue Entdeckung; da konnte man nicht lange prüfen, nicht lange wählen. Eine Reaktion mußte erfolgen. Die deutsche Kultur ist niemals von einem einzigen Kreise bestimmt worden. Im deutschen Wesen liegt es, daß jede Stadt stolz ist, besonders zu sein, nichts nachzuahmen, sondern sich selbst zu pflegen. Und nun sollte die deutsche Litteratur auf einmal eine Uniform anziehen? Dabei war die sogenannte Berliner Bewegung ja schließlich nur das Resultat von Bestrebungen, die in der Provinz entstanden waren. In Leipzig, in München hatte sich die neue Litteratur zuerst geregt. Ihre besten Namen sind keine Berliner. Nun sollte das alles einer einzigen Stadt geopfert werden, eben der Stadt noch dazu, die gerade den reinsten Deutschen, denen im hohen Norden und denen im tiefen Süden, immer doch eine Fremde geblieben ist? Und vergessen wir auch nicht, daß eine große Stadt der Kunst immer gefährlich ist. In ihrer Hast, in ihrem Lärm kann nichts ausreifen, eine ruhige Entwicklung ist unmöglich. Einer nimmt dem anderen das Wort aus dem Munde. Jeder jagt dem Nachbar die Gedanken ab, nichts wird ausgetragen, es fehlt an Ruhe, an Folge, an Ordnung. Jeder Gedanke, den einer ausspricht, wird sogleich denaturiert, indem er sogleich der Menge verfällt. Die Zeitungen vergröbern alles, die Salons entweihen alles. Eine ungeheuere Sehnsucht nach Stille, Stimmung, Einsamkeit bemächtigte sich der Künstler. Fort, aufs Land hinaus, zur Natur zurück! Keine Zeitungen mehr, weg aus dem wüsten Tumult der Premieren, zu sich selbst zurück! Den Berlinern selbst, die Künstler sind, ist Berlin unausstehlich geworden: sie flüchten hinaus. So war der Moment für die Provinz gekommen. Es hat immer Zirkel gegeben, die, mißtrauisch gegen die Berliner Neuerungen und ein bißchen spöttisch, die alte deutsche Tradition gehütet haben. Da war vor allem die Gruppe, die sich in Dresden um Ferdinand Avenarius und seinen „Kunstwart" versammelt hat. Hier ist seit Jahren

nach einer stillen, reinen, ehrlichen „Heimatkunst“ gestrebt worden. Da waren ferner die Münchener. Da waren endlich die Hamburger. Die Hamburger haben ja ein ganz merkwürdiges Wesen: die Beziehungen ihrer Stadt zu England geben ihnen etwas Weltbürgerliches, dabei sind sie sehr konservativ, ihrer alten Art ergeben, stolz auf ihre Tradition, dem Lokalen getreu. Nun, wir haben ja neulich erst ein gutes Beispiel davon bekommen, wir haben ja Lichtwark bei uns gesehen und gehört. Lichtwark ist der gute Europäer, der ein guter Hamburger geblieben ist. Seine Einwirkung läßt sich auch in der Hamburger Litteratur spüren. Die jungen Hamburger Litteraten werden wohl auch den allgemeinen internationalen Rausch mit gehabt haben. Aber sie besannen sich rascher als die anderen. Sie hatten mehr Reserven im Hause. Und so konnten sie niemals dem großen Berliner Taumel verfallen, sondern sie ermannten sich schnell, kehrten zum Eigenen zurück und nun, wieder fest auf ihrem Boden, mögen sie sich wohl mit einer stillen Lustigkeit der Berliner Umtriebe erinnern.

Diese ruhige Lustigkeit eines, der überwunden hat, der sich von fremder Art frei gemacht hat, der zur Besinnung auf sich selbst gekommen ist — das ist der Grundton des Stückes von Otto Ernst, das wir heute im Burgtheater sehen werden. Einen Menschen oder eine Sache bewundern, sich ihnen mit ganzer Leidenschaft ergeben und dann darauf kommen, daß sie es nicht wert gewesen sind — das ist ja immer eine Krise. Bei kleinen Menschen wird die Liebe dann in Haß verwandelt, Verehrung in Zorn, Bewunderung in Hohn. Gute Menschen werden dann sehr lustig. Sie vergessen nie, daß sie ja doch bewundert haben; sie vergessen nie, daß das Bewundern, auch eines Menschen oder einer Sache, die es nicht verdienen, immer ein Genuß, eine Freude ist; und so fühlen sie sich immer noch verpflichtet, immer noch verbunden. Sie bleiben dankbar; und sie werden nicht bös, sondern sie werden froh. Sie lachen die anderen aus, aber diese können es sich ruhig gefallen lassen: denn sich selber lachen sie ja auch aus. Es ist das große, reine Lachen, das befreit.

Herr Otto Ernst, mit dem vollen Namen: Otto Ernst Schmidt, ist ein Hamburger Lehrer, so ungefähr aus der Lichtwarkischen Gegend. Sucht man ein Wort, um ihn kurz zu bezeichnen, so müßte man ihn eigentlich einen idealen deutschen Philister nennen:

verständig, herzlich, brav, mit einem großen Respekt vor der Arbeit, vor dem „Gediegenen“, mit einem leisen Mißtrauen gegen jede Pose, gegen die bloße Phrase. Da es uns jetzt gerade die Hauptsache ist, uns der Phrasen, der Posen zu erwehren, sind wir ja jetzt sehr geneigt, mit den Philistern Frieden zu machen. Es wird nur gut sein, wenn wir uns doch einige Bedenken bewahren, wenn wir ihnen nicht gar zu sehr vertrauen. Jedenfalls können wir jetzt den frischen Ton des ruhigen Verstandes brauchen und heißen ihn willkommen. Besonders wenn er so gar nicht pedantisch ist, wenn er so guter Laune ist — etwa wie man im Alter süße Thorheiten der eigenen Jugend erzählt, die man froh ist, hinter sich zu haben, und die man doch um alles in der Welt nicht hergeben, nicht vermissen möchte. Die Handlung des Stückes ist die einfachste. Ein junger Mediziner kommt von der Berliner Universität in eine kleine norddeutsche Stadt zu seiner Familie zurück, von zwei Freunden begleitet, die die richtigen „Modernen“, die richtigen „Überwinder“ sind. Für die kreuzbrave Art seiner Eltern hat er nun gar keinen Sinn mehr. Der Gedanke an irgend einen Beruf, ruhige Arbeit, Wirkung im Stillen ist ihm unerträglich, er will sich „ausleben“. Natürlich wird er kuriert. Natürlich ist die Heimat doch stärker als alles Angeflogene, Angenommene aus der Fremde. Natürlich sieht er zuletzt doch das Hohle, das Verlogene seiner Freunde ein, sagt sich von ihnen los und giebt sich einem munteren kleinen Provinzmädchen hin, in das er sich ganz nach der alten Methode verliebt. Also gerade keine besondere Handlung. Auch die Figuren sind nicht immer ganz neu. Die Eltern haben wir ja eigentlich doch schon in den „Einsamen Menschen“ gesehen; das heitere Mädchen, das so klug als gut ist, kennen wir, seit es ein deutsches Lustspiel giebt. Auch die Verspottung der Modernen ist ja schon in den „Kameraden“ dagewesen. Aber vortrefflich ist der eine der beiden Freunde, der Erich Goßler. Der andere, der Lyriker Egon Wolf, ist gar ein bißchen karikiert. Aber jener ist durch und durch wahr, ein wirklicher Typus der großen Stadt: der Mensch des absoluten Verstandes, der alles besser weiß, aber dem nur leider das Talent versagt ist, die eigentliche schaffende Kraft, die mehr wert ist als aller Verstand, die keine Worte braucht, die „bildet, nicht redet“. Diesen Schlag von Menschen kennen wir alle, er ist das eigentliche Unheil der großen Städte. Er drängt mit seiner ewigen Unruhe,

seiner Unzufriedenheit, seinem Dünkel die Talente weg, die ihm nicht antworten können, die vor ihm verlegen werden, die neben ihm klein, ja lächerlich erscheinen, weil sie eben zum Handeln, nicht zum Reden geboren sind. Er bewundert nie: denn er denkt sich alles viel besser als es irgend einer schaffen kann. Er ist immer mißvergnügt: denn den Forderungen seines gereizten Verstandes kommt kein Mensch, keine Zeit jemals nach. Er ist ganz Hohn und Spott und Schärfe und ist dabei doch ein armer, tief unglücklicher Mensch: denn wenn er es auch niemals zugeben wird, spürt er im Innersten doch bei sich, daß das Geringste, das gethan wird, mehr ist als das Höchste, das bloß gesprochen wird, daß die kleinste That besteht, während die schönsten Worte, die größten Gedanken vergehen. Das macht ihn manchmal ganz toll vor Wut, er möchte die Schaffenden am liebsten zerreißen, denen er sich so überlegen weiß, die neben ihm so dumm sind und die er doch beneiden muß.

Das alles ist nun sehr hübsch und giebt im ganzen ein erfreuliches und angenehmes Stück, das aber doch eine falsche Wirkung hat, weil es — nicht ohne seine Schuld — vom Publikum anders verstanden werden wird als es vom Autor gemeint ist. Der Autor ist ein sehr feiner Kopf und es wird ihm nicht einfallen, die Bedeutung der modernen Kunst, der neuen Litteratur zu verkennen. Er hat aber Humor und sieht auch das Komische, das Lächerliche an ihr, das ja gegen sie gar nichts beweist. Auch die Romantik hat ihre komischen und lächerlichen Sachen gehabt und sogar das höchste Streben, das der deutschen Nation bisher beschieden war, das des Weimarer Kreises, hat sich manchmal recht absonderlich, recht seltsam geäußert; man würde gar nicht viel Witz brauchen, um aus dem jüngeren Voß oder auch aus dem vortrefflichen Eckermann komische Figuren zu machen. Man könnte noch weiter gehen und sogar sagen: jedes menschliche Streben ist schließlich lächerlich, das gehört zu seinem Wesen. Um nur etwas zu erreichen, muß es viel mehr verlangen; die Hälfte geht dabei immer verloren. Merke ich mir nun, woher es ausgegangen ist und wohin es gekommen ist, so werde ich es anerkennen. Bemerke ich aber, wie viel es gewollt hat und wie wenig es erreicht hat, und sehe mir das große Stück dazwischen, den ungeheuren Abstand an, so werde ich es auslachen. Ernst und Scherz, Bewunderung und Spott sind ja nichts Festes es kommt darauf an, wohin man sich stellt. Es giebt keine Tragödie,

die nicht auf der anderen Seite eine Posse wäre. Gewiß hat man nun das Recht, sie auch als Posse zu zeigen. Man darf aber nur nicht meinen, daß man damit das Tragische abgeschafft hat. Auf unseren Fall angewendet: gewiß hat das Streben nach einer Erneuerung der Kunst und der Litteratur auch komische Seiten, sogar bei den Größten, sogar bei den Besten; und gewiß laufen da allerhand Figuren mit, die man gar nicht erst zu Karikaturen zu machen braucht, weil sie es schon von selbst sind. Und gewiß hat ein Spötter das Recht, uns dies zu zeigen. Es ist nur die Frage, ob dafür schon der richtige Moment gekommen ist. Ist denn der Erfolg der jungen Künstler schon so groß, sind sie schon so sicher, stehen sie schon so fest, daß man es sich in ihren Reihen schon erlauben darf, die eigene Sache zu verspotten? Ich weiß das nicht, aber ich fürchte: unser Autor traut dem Publikum mehr Humor zu als es hat. Ich fürchte, das Publikum wird nicht sagen: Hier sind die komischen Seiten der neuen Bestrebungen mit feinster Laune aufgezeigt! Ich fürchte, es wird sagen: Gott sei Dank, daß endlich einer einmal den ganzen Schwindel der modernen Kunst aufgedeckt hat! Ja, ich fürchte: das wird es eigentlich sein, was den Erfolg seines Stückes ausmachen wird; und darum beneide ich ihn nicht. Die Leute werden es ein „gesundes“ Stück nennen: denn gesund nennen sie alles, was ihre Faulheit rechtfertigen hilft. Ich möchte nicht, daß der Autor mich mißversteht. Ich gehöre gar nicht zu denen, die eine unmäßige Schwärmerei für die Berliner Litteratur haben. Ich kann auch keineswegs sagen, daß die neueste Berliner Lyrik auf mich besonders gewirkt hat, und ich habe mich über seine Parodie sehr gefreut, die ja eigentlich noch sehr milde ist. Im letzten Heft der „Insel“ hat sich Otto Julius Bierbaum den Spaß gemacht, eine „Egotokosmische Idylle“ zu singen, „Streng nach der Mittelachse empfunden und seinem lieben Arno Holz gewidmet“; die treibt es noch viel ärger. Es ist aber doch noch ein Unterschied, ob man das unter Künstlern thut oder vor dem großen Publikum. Unter Künstlern mag es von Zeit zu Zeit ganz gesund sein, wenn einer manchmal ein bißchen beim Schopf genommen wird. Unter Künstlern kann es auch gar nicht schaden, weil hier der Spott die Verehrung nicht schlägt, weil man da ruhig über einen lacht, ohne deswegen zu vergessen, wer er ist und was er bleibt. Aber vor dem Publikum? Darf man solche Scherze, die ins Atelier gehören,

vor das große Publikum tragen? Ist da nicht die Gefahr, daß das große Publikum, indem es über sie lacht, mit ihnen gleich auch die ganze neue Kunst auszulachen meint, auch das Große an ihr, auch ihren Ernst? Und gar im Burgtheater. Ist es denn nicht eigentlich sehr komisch, daß wir im Burgtheater eine Karikatur der modernen Kunst zu sehen bekommen, bevor wir noch die moderne Kunst selbst richtig zu sehen bekommen haben? Dann wundert man sich aber, wenn das Publikum konfus wird.



„Der Misanthrop" und „Tartuffe"

von Moliere (übersetzt von Ludwig Fulda) am 4. Mai 1900

Es ist seltsam, daß Moliere genau im nämlichen Alter wie Shakespeare, um das sechsunddreißigste Jahr seines Lebens, ohne daß wir eine hinreichende Erklärung oder Entschuldigung für diesen plötzlichen Umschlag seines Gemütes erfahren, auf einmal alle Freudigkeit verliert und bitter und höhnisch und vergrämt wird. Brandes hat vom „düsteren" Shakespeare gesprochen, der mit dem „Hamlet" beginne; das Wort würde auch auf den Moliere des „Misanthropen", des „Don Juan", des „Tartuffe" passen. Nun scheint auf einmal alle Lust am Leben, jede frohe Hoffnung und der Glaube an die Menschen in ihm erloschen; es giebt nur noch Idioten oder Schufte für ihn und, genau wie es Brandes von Shakespeare erzählt: „Es wird Nacht in seinem ganzen Seelenleben und in allen seinen Werken." Warum? Sollen wir wirklich glauben, daß häusliches Mißgeschick, Untreue einer reizenden, aber veränderlichen Frau, Enttäuschung in der Liebe, Verdruß im Geschäfte, Vereinsamung, kurz die kleinen Leiden und Sorgen des täglichen Lebens so stark sind, einen freien und großen Geist zu erschüttern und zu zerstören? Oder dürfen wir vermuten, daß es einfach der Anblick des nackten Lebens, der menschlichen Wahrheit ist, der ihn erschreckt und entsetzt? Der unbesonnene Jüngling konnte ja immer noch hoffen; wenn er unter den Komödianten, durch die Provinzen ziehend, den Neid, den Haß, die Verleumdung, die Eifersucht und alle Laster sah, so mochte er sich immer noch trösten, daß es ja nur die letzten, die elendesten Menschen waren,

bei denen er verweilte, und die Erbitterung über die Erbärmlichen wurde zu einer tiefen Sehnsucht nach der reineren Region der Großen, der Edlen, der Guten gereinigt und verklärt. Aber der Mann hatte auch diesen Trost nicht mehr. Er war ja jetzt unter den „Großen“, er lebte ja jetzt mit den „Edlen“, er konnte ja jetzt die „Guten“ aus der Nähe sehen, der Günstling des Hofes, der Freund der Kavaliere, ganz wie Shakespeare. Und er sah, daß auch diese, die „Großen“, die „Edlen“, die „Guten“, nicht anders waren als jene Verkommenen und Vertierten, nur mit ein bißchen besseren Formen, etwas äußerem Anstand und gefälligerem Scheine, aber ganz so jämmerlich im Grunde und so schlecht wie sie. Dieselbe Niedertracht, die er an seinen Genossen verachtet, überall bis zu den Höchsten hinauf, dieselben Sünden über alle Menschen verbreitet, dieselbe Gemeinheit alle Klassen, alle Stände beherrschend! Davon wird seine Seele so traurig und zum Sterben matt, alles ekelt ihn an, alles ist ihm eitel, alles riecht nach Schande, nichts kann ihn trösten, nichts beschwichtigen, nichts mehr erfreuen — „wie gern entsagt' ich allem Ruhm um Frieden im Gemüt!“ ruft er im „Amphitryon“ aus. Das ist die Stimmung des „Misanthropen“: ein Narr, wer ein anständiger Mensch sein will! Was soll denn der Gute auf der Welt? Er gehe in die Wüste; die Leute lachen ihn ja doch nur aus. Und man braucht das Thema nur umzuwenden und man hat den „Tartuffe“: zeigt er dort, wie lächerlich sich ein Mensch macht, der so dumm ist, gut zu sein, so hier einen Menschen, wie er in den Lauf der Welt gehört, den Klugen, der das Leben nicht ausbessern will, sondern für sich benützt. Hier schildert er nicht, wie Plautus und Terenz oder die Italiener und die Spanier geschildert haben, sondern aus jeder Scene hört man den gepeinigten Dichter wie um Rache aufschreien: Da seht hin, so muß man sein, solche Menschen gehören in die Welt, solche verdient sie, solche verlangt sie! und von einer zornigen Drohung fühlen wir jede Szene erbeben.

Diese ungeheuere Wut eines im Tiefsten getroffenen, zum Äußersten aufgereizten, wie ein Sterbender mit dem Schicksal abrechnenden Menschen hat aus den beiden Komödien die zwei ganz großen Werke der französischen Litteratur gemacht, die sie nie wieder erreicht hat. Neben ihnen sind alle anderen Zwerge. Sie strecken sich in manchen Momenten fast bis in die Höhe Shakespeares aus.

Und es ist sehr merkwürdig, daß die Deutschen, wie es scheint, das niemals begriffen oder doch, wie sich ihr Verstand auch bemühen mag, niemals empfunden haben. Zwar weiß man freilich, wie Goethe sie verehrt hat. Er nennt den „Misanthropen" „eines seiner liebsten Stücke in der Welt", das er immer wieder lese, um sich „immer im Verkehre des Vortrefflichen zu erhalten" und als ihn Eckermann einmal fragt, wie ein Stück beschaffen sein müsse, um theatralisch zu sein, sagt er geradezu: „Es muß symbolisch sein. Das heißt, jede Handlung muß an sich bedeutend sein und auf eine noch wichtigere hinzielen. Der „Tartuffe" von Moliere ist in dieser Hinsicht ein großes Muster. Denken Sie nur an die erste Scene, was das für eine Exposition ist! Alles ist sogleich vom Anfange herein höchst bedeutend und läßt auf etwas noch Wichtigeres schließen, was kommen wird. Die Exposition von Lessings „Minna von Barnhelm" ist auch vortrefflich, allein diese des „Tartuffe" ist nur einmal in der Welt da; sie ist das Größte und Beste, was in dieser Art vorhanden." Aber schon die Romantiker haben mit dem größten Franzosen nichts anzufangen gewußt, und in die Nation ist seine Wirkung niemals eingedrungen. Man lese nur etwa nach, wie selbst Laube über ihn spricht: Moliere, „der so oft fälschlich empfohlen wird", sei „insipid, grob, veraltet. Alte, unverlöschliche Linien der Lustspielwirkung erkennen wir wohl, aber es sind uns nur Linien zu Studien. Der Inhalt, welchen sie einkreisen, ist uns längst fade geworden; wir wollen Lustspielverhältnisse unserer Tage. Das geht so weit, daß selbst Krankheitssymptome unserer Tage in Molieres Form nicht mehr bei uns wirken. Die Frömmelei war in den dreißiger und vierziger Jahren sehr sichtbar in Deutschland und sehr verhaßt; man freute sich in Leipzig wochenlang voraus, daß zum Neujahrstage Molieres „Tartuffe" aufgeführt werden sollte. Der Neujahrstag kam, „Tartuffe" kam auch und — machte gar keine Wirkung." Es ist nicht nötig, diesen Unsinn erst zu widerlegen — man braucht die Stücke nur zu lesen, um zu spüren, daß sie frisch und jung sind wie am ersten Tage. Freilich, wenn man sie auf unseren Bühnen sieht, ist man befremdet. Da hat Laube schon Recht: in unseren Theatern bleibt ihre Wirkung aus. Ich glaube aber: daran sind nur unsere deutschen Schauspieler schuld. In seinen Stücken ist ja nichts bloße Rede, sondern alles hat nur der inneren Handlung zu dienen; auf das Wort

kommt es gar nicht an, es ist nur ein Zeichen der Entwicklung, die man hinter ihm aufsuchen muß. Sie verlangen also Schauspieler, bei denen jedes Wort von selbst zugleich zur Gebärde, zum mimischen Vorgang wird. Man erinnere sich, wie Novelli neulich Plautus gespielt hat, bei dem auch das Wort gar nichts, sondern alles nur Handlung ist, die auf dem Gesicht des Schauspielers erscheinen muß. Man denke sich den Tartuffe oder den Geizigen von Novelli gespielt, und wir sind der mächtigsten Wirkungen gewiß. Aber der deutsche Schauspieler bleibt immer am Worte kleben; er ist doch eigentlich immer noch nur ein bloßer Redner.

Wenn es einen deutschen Schauspieler giebt, der Moliere spielen kann, so ist das Kainz. Schon aus seiner tiefen inneren Verwandtschaft mit dem Franzosen. Auch seine Kunst läuft schließlich immer darauf hinaus, einen vom Anblick des Lebens beleidigten, durch die Niedertracht der Menschen empörten Jüngling darzustellen. Man denke nur an die unvergeßliche Gebärde, die er als Hamlet hat, wenn er den Totenkopf ergreift, mit diesem schauerlichen Ekel: Das ist also das Ende, das ist unser Ziel, das ist es schließlich, was von unserem ganzen Dasein bleibt! Oder man erinnere sich an den Zug um seinen Mund, wenn er von den Würmern spricht, die den König wie den Bettler fressen. Oder man erinnere sich, wie er sich von der Leiche der Jüdin von Toledo wendet, mit diesem tiefen Grauen vor dem Geruche des alles zerstörenden Todes, der keine Schönheit, keinen Stolz, nichts, was edel und kostbar ist, verschont. So ist Kainz eigentlich der geborene Misanthrop, und er braucht nur seinem Triebe zur Darstellung des Bösen nachzugeben, um ein vollkommener Tartuffe zu sein. Sein Alcest hat denn auch, obwohl er nicht ganz bei Laune, nicht in der besten Stimmung schien, manchen großen Moment gehabt. Wie er gleich anfangs das: „Und Schwermut überfällt mich, wenn ich das Treiben dieser Welt betrachte — mir wirds zu viel, es macht mich toll“ mit einer zuckenden Nervosität spricht, die sich doch immer noch in den Grenzen der Komödie hält, dann das erbitterte „Liebäugeln möchten Sie mit allen Leuten“ im dritten Akte und die unablässige Steigerung bis zu dem: „Ich bin ein Rasender — und das mit Grund!“ im letzten, das war alles vom feinsten Kunstverstande eingegeben. Auch sein „Tartuffe“, leider in nicht glücklicher Maske und mit einer künstlichen Stimme, die zuerst amüsierte, aber all-

mählich etwas ermüdete, wußte doch durch manches Detail Eindruck zu machen. Wenn trotzdem der „Misanthrop" eigentlich doch nicht gewirkt und der „Tartuffe" sogar gelangweilt hat, so ist das wohl nur der falschen Inscenierung zuzurechnen. Man kann Moliere entweder historisch, im Stile, mit allen Raffinements, die die Bücher der Comedie Française aufbewahren, oder man könnte ihn auch ganz modern spielen, jeder Situation unsere eigenen Ausdrücke gebend; aber als Benedix, mit den Mitteln des philiströsen deutschen Schwankes, darf man ihn nicht spielen. Was nützen die besten Einfälle von Kainz, was nützt die drollige Dorine, die Frau Schratt aus ihrer wienerischen Munterkeit holt, was nützen alle Bemühungen der Damen Bleibtreu und Witt, wenn das Ganze kein Tempo hat, jedes Wort unerträglich in die Länge gezogen wird und alles in einer breiten und albernen Gravität versinkt! So spielt man nicht Theater — so geht man mit einer Leiche.



Zwei Eisen im Feuer

Lustspiel in drei Akten. Frei nach Calderon von Friedrich Adler. Zum ersten Male aufgeführt am 12. Oktober 1900

Calderon gehört zu den Dichtern, die wir in einemfort mit der größten Hochachtung nennen, ohne irgend ein inneres Verhältnis zu ihren Werken zu haben. Dies ist um so seltsamer, als die Führer unserer Nation seit hundert Jahren immer wieder auf ihn gezeigt haben. In der stärksten Weise hat das schon Goethe gethan. Er schreibt einmal an Schiller über den „standhaften Prinzen": „Ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen." Zu Eckermann vergleicht er ihn einmal mit Moliere: „Sie finden bei ihm dieselbe theatralische Vollkommenheit. Seine Stücke sind durchaus bretterrecht, es ist in ihnen kein Zug, der nicht für die beabsichtigte Wirkung kalkuliert wäre. Calderon ist dasjenige Genie, was zugleich den größten Verstand hatte." Und in einem eigenen Aufsatz über die „Tochter der Luft" sagt er: Was nun von diesem Stücke zu sagen wäre, gilt von allen unseres Dichters. Eigentliche Naturanschauung verleiht er keineswegs; er ist vielmehr durchaus theatralisch, ja bretterhaft; was wir Illusion heißen, besonders eine

solche, die Rührung erregt, davon treffen wir keine Spur: der Plan liegt klar vor dem Verstand; die Scenen folgen notwendig, mit einer Art von Ballettschritt, welche kunstgemäß wohlthut und auf die Technik unserer neuesten komischen Oper hindeutet. Die inneren Hauptmotive sind immer dieselben: Widerstreit der Pflichten, Leidenschaften, Bedingnisse, aus dem Gegensatz der Charaktere, aus den jedesmaligen Verhältnissen abgeleitet. Die Haupthandlung geht ihren großen poetischen Gang; die Zwischenscenen, welche menuettartig in zierlichen Figuren sich bewegen, sind rhetorisch, dialektisch, sophistisch. Alle Elemente der Menschheit werden erschöpft, und so fehlt auch zuletzt der Narr nicht, dessen hausbackener Verstand, wenn irgend eine Täuschung auf Anteil und Neigung Anspruch machen sollte, sie alsobald, wo nicht gar schon im Voraus, zu zerstören droht. Nun gesteht man bei einigem Nachdenken, daß menschliche Zustände, Gefühle, Ereignisse in ursprünglicher Natürlichkeit sich nicht in dieser Art aufs Theater bringen lassen; sie müssen schon verarbeitet, zubereitet, sublimiert sein; und so finden wir sie auch hier. Der Dichter steht an der Schwelle der Überkultur, er giebt eine Quintessenz der Menschheit. Shakespeare reicht uns im Gegenteil die volle, reife Traube vom Stock; wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen, keltern, als Most, als gegohrenen Wein kosten oder schlürfen, auf jede Weise sind wir erquickt. Bei Calderon dagegen ist dem Zuschauer, dessen Wahl und Wollen nichts überlassen; wir empfangen abgezogenen, höchst rektifizierten Weingeist, mit manchen Spezereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müssen den Trank einnehmen wie er ist, als schmackhaftes, köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen."

Goethe hat sich übrigens auch als Direktor des Calderon angenommen und den „standhaften Prinzen" in Weimar aufgeführt, wie Immermann den „wunderthätigen Magus" in Düsseldorf, E. T. A. Hoffmann die „Andacht zum Kreuze" in Bamberg; die Romantiker waren ja überhaupt geneigt, Calderon sogar über Shakespeare zu stellen. Hier wäre nun auch der österreichischen Bemühungen um das spanische Theater zu gedenken. Man erinnert sich ja, wie mächtig Schreyvogel, Grillparzer und Halm von seinem Geiste angezogen wurden. Dies ist wohl kein Zufall und kann auch kaum als eine bloße romantische Grille gedeutet werden, sondern, wenn man es einmal unternehmen wird, nach den Elementen unsrer seltsam

verstrickten österreichischen Kultur zu forschen, wird man erst finden, wie stark in ihr das Spanische geblieben ist; und noch in unseren Tagen selbst würde sich etwa an Otto Wagner zeigen lassen, daß jenes katholische Gefühl der Welt noch immer unter uns lebt — seine Art des Prunkes und der Pracht ist dieselbe wie in der Architektur der spanischen Dramen. Es ist darum kaum zu begreifen, wie es denn geschehen konnte, daß wir das spanische Schauspiel wieder verloren haben. Wären wir nicht immer geneigt, jeden Besitz leichtsinnig aufzugeben, um nach irgend einer Marotte zu haschen, so müßten Calderon und Lope längst in unserem Repertoire befestigt sein. Es scheint mir auch gewiß, daß wir uns früher oder später ihnen wieder zuwenden werden. Vielleicht sehr bald, weil es ja gerade jetzt von vielen als notwendig empfunden wird, einem niedrigen Naturalismus die höhere Wahrheit der Poesie entgegenzustellen, die doch von den Spaniern am reinsten ausgedrückt worden ist. Goethe sagt einmal von Calderon, er habe selbst, wenn er genötigt war, düsterem Wahn zu fröhnen, dem Unverstande doch eine „Kunstvernunft“ zu verleihen gewußt. Dies ist es aber gerade, worum wir in der jetzigen Phase ringen: wir wollen die Bühne wieder zur „Kunstvernunft“ bringen. Dazu können wir uns keine besseren Gefährten als die Spanier wünschen.

Aus allen diesen Gründen freuen wir uns sehr, daß Herr Friedrich Adler, ein Prager Schriftsteller, durch leichte, gefällige und glatte Verse in der älteren Art bekannt, es jetzt unternommen hat, ein Lustspiel Calderons zu beleben. Er thut es behutsam und mit allerhand Rücksichten auf den heutigen Geschmack; er verhält sich zu Calderon etwa, wie sich Ludwig Fulda zu Moliere verhält. Er hat auch keine der großen Katastrophen gewählt, sondern einen jener kurzweilig mit den Dingen spielenden Schwänke, die man „Mantel- und Degenstücke“ nennt. Graf Schack, der beste Kenner des spanischen Theaters, sagt über diese Gattung: „Für solche Mantel- und Degenstücke, besaß Calderon ein ganz specielles Talent, und seine Zeitgenossen rühmten ihm nach, er habe darin alle seine Nebenbuhler zurückgelassen und die Gattung zur höchsten Vollkommenheit, deren sie fähig, gebracht. Man kann dieses Urteil im wesentlichen, wenn auch nicht in aller und jeder Hinsicht, unterschreiben. Den ausgelassenen Humor und übersprudelnden Witz, die Mannigfaltigkeit komischer Erfindung, wodurch Tirso de Molina

uns entzückt, besaß Calderon nicht; allein in der Kunst, die Fäden der Verwicklung so fest zu schlingen, daß sie kaum noch entwirrbar zu sein scheinen, und sie ebenso überraschend, wie er sie verknüpft, auch wieder aufzulösen, das komplizierteste Gewebe der Intrigue so zu spinnen, daß es doch immer durchsichtig bleibt und uns durch seine tausendfachen Verschürzungen immer ergötzt, statt zu ermüden, hat er das Erstaunlichste geleistet. Die Charaktere treten hier ganz in den Hintergrund; sie sind nur in allgemeinen Zügen gehalten, kehren auch unter anderen Namen in fast allen Mantel- und Degenstücken wieder, und man darf dies nicht tadeln, denn da das Interesse ausschließlich auf der Verwicklung beruht und die letztere schon alle Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, würde eine sorgfältigere Charakteristik nur störend wirken. Daß dies nicht die höchste Gattung des Lustspiels ist, kann man willig einräumen, wenn auf der andern Seite nur zugegeben wird, daß Calderon darin eine unerreichte Meisterschaft gezeigt hat. Die damaligen spanischen Städte mit ihren nächtlichen Serenaden, ihren Zweikämpfen unter den Fenstern der Schönen, ihren abenteuerlustigen Galanen, ihren liebesüchtigen, die Väter und Brüder schlau hintergehenden Damen, ihren Häusern mit doppelten Thüren, Verschlägen und Vorhängen, die bei plötzlichen Überraschungen als Versteck dienten, ihren von Balkon zu Balkon gelegten Brettern boten vorzüglichen Stoff zu derartigen Intriguenspielen, und unser Dichter weiß das alles auf das Sinnreichste zu verwerten, indem er uns von Überraschung zu Überraschung führt. Unter der sehr großen Menge von Stücken Calderons, die in dieses Fach gehören, findet sich kein einziges schwaches; bei ähnlicher Grundlage weiß er im einzelnen doch immer neu zu sein, die verschiedensten Springfedern des Interesses in Bewegung zu setzen und mit nie ermattender Verve die Zuschauer in Spannung zu erhalten."

Will man den merkwürdigen Reiz dieser Gattung mit einem Satze aussprechen, so wird man am besten sagen, daß es die neue Freude am städtischen Leben ist, die sie dargestellt hat. Der städtische Mensch fängt sich hier zu fühlen an, der Zauber des Zusammenseins mit unbekannten Leuten, der Abenteuer in dunklen Straßen, seltsamer Begegnungen und Verwechslungen wird jetzt entdeckt. Und so ist es auch der junge Abenteurer, der in diesen Stücken immer vortritt, der verwegene Fant, der nichts hat als seinen Degen und seinen Mut und mit diesem die Welt erobern will. Er steht auch

in der Mitte unseres Stückes. Er heißt hier Don Diego und kommt, aus Granada wegen einer Schlägerei flüchtig, nach Madrid, um hier unter fremden Namen, als Hauptmann Dionis aus Flandern, sich vor der Polizei zu verbergen. Nur einem alten Freunde seines Vaters entdeckt er sich. Bei diesem und seiner Tochter Klara, die sogleich für ihn entbrennt, verkehrt er als Diego. Als Dionis lernt er ein armes, wunderschönes Fräulein Beata kennen und lieben. Nun treffen die beiden Mädchen zusammen, befreunden sich, vertrauen sich ihre Neigungen an, und unser Jüngling, bald Diego, bald Dionis, wird verdächtig. Es ist sehr lustig, wie er, eben noch als Dionis mit Beaten scherzend, ihr gleich darauf als Diego fremd und kühl begegnen muß. Aber Liebe hat gute Augen, Beate wird mißtrauisch, sie will durchaus die beiden nebeneinander sehen. Wie sie das nun anspinnt, Diego ihr mit immer neuer List immer wieder entschlüpft, zuletzt aber doch erwischt wird, beschämt abzieht und die geliebten Damen ehrlicheren Bewerbern überlassen muß, das wird in der reizendsten Laune und mit einer unübertrefflichen scenischen Geschicklichkeit dargethan. „Da habt Ihrs nun", sagt zu ihm sein Diener am Ende.

„Da habt Ihrs nun! Das kommt Euch teuer:
Zwei Eisen hattet Ihr im Feuer
Und habt an beiden Euch verbrannt die Finger."

Aber er, ungebrochenen Mutes und schon bereit, gleich wieder zu beginnen, erwidert keck:

„Verbrannt? Ei nun — mein Mut ist nicht geringer.
Was liegt daran? Weit ist die Welt!
Leicht abgebrochen ist mein Zelt
Und grad so leicht wo anders aufgeschlagen.
Ein rechter Mann braucht niemals zu verzagen.
Den Kopf empor! Denn überall giebts Frauen,
Die reizend sind, die lieben und vertrauen!"

Diesen charmanten Spitzbuben spielt Kainz ganz unvergleichlich. Er hat voriges Jahr einmal die „Wirkung in die Ferne" vorgetragen — auf denselben Ton stimmt er hier die ganze Rolle, einen Ton von koketter Unverschämtheit, mit einem leisen Stich in die Parodie. Dadurch weiß er in jeder Scene immer wieder neue Wirkungen zu gewinnen, ohne auch nur einen Augenblick zu ermüden. Wie er gar, in der vierten Verwandlung, das Gedicht spricht, so stolz auf jeden Reim, den er gefunden hat, daß er sich

bläht wie ein Hahn, das allein ist schon ein Schauspiel, das man gesehen haben muß; in der Comedie Française hätte ein Darsteller mit einem solchen Vortrag einen Sturm von fünf Minuten. Neben ihm kommen einem alle anderen etwas schwer und grob vor, sogar Fräulein Witt, die noch die feinste ist, aber doch auch manchmal drastischer wird und mehr keift als eigentlich nötig wäre. Herr Thimig wirkt mit plumpen Späßen, die Damen Reinhold und Clemens quitschen und auch Herr Gimnig ist nachdrücklicher und umständlicher, als es das anmutig schwebende Spiel verträgt. Der ganzen Aufführung fehlt es an Laune, an Eile, an Zug. Sie dürfte gerade nur die halbe Zeit dauern. Besinnen wir uns erst im Lachen, so haben wir schon zu lachen aufgehört.



Die Orestie

Tragödie in drei Stücken aus dem Griechischen des Aischylos. — Nach der Übersetzung Ullrich v. Wilamowitz-Moellendorffs für die moderne Bühne bearbeitet. — Zum ersten Male aufgeführt im Burgtheater am 6. Dezember 1900

Geht man, um das Wesen der Tragödie bei den Griechen zu erkennen, zu ihren Anfängen hinauf, so scheint es eigentlich der Arzt gewesen zu sein, der zuerst die Ordnung wilder dionysischer Schwärme zu regelmäßigen Festen verlangt hat. Die Erzieher des Volkes, damals nicht bloß besorgt, Schlimmes und Schädliches zu verhüten, sondern nach Maßregeln trachtend, die geeignet wären, jeden Einzelnen zur höchsten Entfaltung seiner sämtlichen Kräfte zu bringen, nahmen wahr, daß der Mensch in der Ruhe und Stille eines geordneten Lebens leicht eintrocknet, während ungewöhnliche Ereignisse oder gar die Verzückung, die ganze Massen, in welchen einer sich am anderen erregt, manchmal befällt, ihn auf eine höchst wunderbare Weise entflammen, aufreizen, ja geradezu erhöhen können, so daß er aus ihnen zu einer viel klareren Ruhe, zu einer unendlich reicheren Besonnenheit zurückkehrt. Drücken wir es ganz vulgär aus: Der Mensch muß sich manchmal austoben, er wird durch schwärmerische Zustände nicht geschwächt, sondern sie erneuen und verjüngen ihn. Die Erzieher dachten nun nach, ob es denn kein Mittel gäbe, solche Zustände wirklich und planmäßig hervorzurufen, so daß man nicht immer erst warten müßte, bis der Perser drohend

erschien, sondern von Staatswegen Erhebungen und Verzückungen des öffentlichen Geistes, wann man sie brauchte, sogleich veranstalten könnte. Ursprünglich waren sie zu Zeiten geheimnisvoll ausgebrochen: die Raserei befiel plötzlich eine Menge, „der Gott ergriff sie“, irgend einer trat aus dem Schwarme vor, in dem sich die Begeisterung mit wilden Worten, unsinnigen Geberden grauenhaft bethörend entlud; sein ausgestoßener Gesang, sein ungezügelter Tanz riß die anderen hin, und indem sie in seine Laute einstimmten, seinen Bewegungen sich anschlossen, wurden sie zu den großen Ekstasen seltsam emporgetragen. Die Erzieher erkannten, wie wichtig es für den Staat war, solche Vorsänger und Vortänzer von ungewöhnlicher Erregbarkeit oder wie wir heute sagen würden: solche besonders gute Medien zu besitzen. Es wurde also förmlich eine staatliche Zucht von derartigen Schwärmern angelegt. Dabei vergaßen sie nicht, daß durch manche äußere Mittel jene (setzen wir wieder das moderne Wort dafür ein) Hypnosen sehr gefördert werden können, wie durch manche Getränke oder aber auch wieder durch Fasten, am meisten jedoch durch den merkwürdigen Zauber gewisser Töne, besonders der das griechische Ohr unglaublich fanatisierenden Flöte. Ärzte und Philosophen trauten der Flöte die Gewalt zu, jeden Schmerz zu betäuben und wie sie jeden Anfall von Wahnsinn, ja sogar die Ischias durch Flötenspiel lindern, ja heilen zu können behaupteten, vermaßen sie sich bald auch, das Moralische des Volkes durch Musik zu beherrschen. Sie arbeiteten ein ganzes System, eine umständliche Kunst der Kathartik aus, und der dionysische Künstler, Arzt und Priester zugleich, nahm nun alle Erfahrungen, wie man sich eben durch den Aufruhr aller Leidenschaften von ihnen reinigen und durch solche Befreiung eine höhere Heiterkeit und thatkräftige Festigkeit des Gemütes gewinnen könne, in seinen Plan auf. „Dicunt sacra Liberi ad purgationen animae pertinere“ sagt ein Scholiast, und das ist eigentlich die beste Formel für die tragische Kunst der Griechen: sie will die Seele purgieren, indem sie sie eine Zeitlang den heftigsten Erregungen und Erschütterungen aussetzt, aus welchen sie sich dann zur ungetrübten Ruhe und sanften Stille erheben soll. Ruhe und Stille sind uns ja die höchsten Gaben des griechischen Wesens. Aber erst aus den Mysterien und dem Drama erkennen wir, mit welcher ungeheueren Erbitterung das griechische Volk ringen mußte, um sich ihrer zu

bemächtigen. Das Drama war den Griechen kein Vergnügen, auch eigentlich, wie wir das Wort wohl zu nehmen gewohnt sind, kein Fest, sondern eine entsetzlich harte und qualvolle Kur, die man erst recht verstehen kann, wenn man sich über das andere große Mittel der griechischen Erziehung, über die Athletik, klar geworden ist. Diese beruhte auf der Erfahrung, daß ein bis zur äußersten Erschöpfung angespannter und bis zum letzten Versagen der Kräfte gepeinigter Körper nachher eines Wohlseins und Behagens teilhaft wird, das er ungequält niemals empfinden würde. Dies überträgt das Drama auf die Seele: sie soll so gemartert und bedroht werden, daß sie dann, wenn sie endlich von der Folter entlassen wird, aufatmend eine ungeahnte Seligkeit genießt.

Davon können wir uns heute kaum mehr eine Vorstellung machen. Unsere dramatischen Begriffe sind ganz andere geworden. Alles, was wir vom Theater verlangen, war den Griechen fremd und seine dramatische Absicht, daß nämlich an einem dargestellten Vorfall sich ein besonders empfängliches Medium, der Chor, qualvoll berausche und dieses schmerzliche Rasen über die ganze Menge verbreite, bis auch der Letzte, wie unter Peitschenhieben, in den schmerzlich wollüstigen Taumel versinkt, ist uns ganz unverständlich geworden. Bei den Griechen war der Schauspieler einer aus der Menge, ein nur durch höhere Erregbarkeit bevorzugter Teil des Publikums selbst, und der ganze Zweck der Tragödie war, das gesamte Publikum zuletzt zum Schauspieler zu machen, das heißt: alle Teilung aufzuheben und die vom Schauspieler vorgespielte Erregung, seine Qual, seinen Taumel, nach und nach dem ganzen Volke mitzuteilen. Wir aber behalten im Theater doch immer das Gefühl, daß, wenn auch da droben unsere Sache verhandelt wird, sie uns doch an einem Fremden gezeigt wird, von dem wir erst durch den Verstand zu unserem eigenen Falle geführt werden, und was das Entscheidende ist, wir vergessen nie, daß wir nur Zuschauer sind, die vielleicht nachfühlen, sogar mitempfinden, aber niemals sich selbst an die da oben vorgestellte Person verlieren können. Die höchste Wirkung des griechischen Dramas, daß, wie zuerst der Schauspieler sein Wesen aufgiebt und ein fremdes annimmt, sich geheimnisvoll verwandelnd, zuletzt auch dem Publikum gleichsam seine Natur entrissen und auch das Publikum selbst in dieselbe Erscheinung auf der Bühne so verwandelt wird, daß nun unten und oben dasselbe Wesen sich seltsam

vielgestaltig bewegt, eben der ewige Gott Dionysos, können wir allenfalls mit dem Verstande beiläufig erraten, aber solcher mystischen Verwandlungen selbst teilhaftig zu werden, sind die heutigen Menschen nicht mehr fähig. Wir sitzen im Theater, in Klassen getrennt, in Individuen abgesondert, schon verwundert, wenn einmal das Bild auf der Bühne die Gewalt eines Traumes erreicht, aber ganz ausgeschlossen von der Verzückung des heiligen Rausches.

Wir sind also unfähig, die Form des griechischen Dramas zu empfinden, weil unsere dramatischen Begriffe sich von seinen Absichten zu sehr entfernt haben. Dazu kommt nun aber noch, daß wir auch seinen Inhalt, sein Thema, kaum mehr recht mitzufühlen vermögen. Was es mit der höchsten Leidenschaft verteidigt, ist uns längst selbstverständlich geworden: die Herrlichkeit des Individuums. Damals hatte sich eben erst der Einzelne vom Stamme losgelöst. Bis dahin war der Stamm, die Familie, die Gemeinschaft alles. Der Einzelne durfte sich höchstens als ein Glied, sozusagen die Hand oder den Finger des Ganzen fühlen. In ihm lebte der allgemeine Geist, er wurde durch das allgemeine Gefühl bestimmt, er selbst war nichts. Allmählich hatte sich erst in verrucht selbstgewaltigen Menschen die Leidenschaft gezeigt, sich vom Ganzen abzutrennen, um für sich zu sein, und nun fing sie an, manche so zu bethören, daß sie jedes Glück, jede Ruhe aufzuopfern bereit wurden, nur um ihr Schicksal, frei vom Gebote der Götter, den Gesetzen der Menschen entrückt, aus Eigenem zu bestimmen. Es ist klar, daß sie dies nur durch Verbrechen konnten. Im Guten, im Rechten war jeder mit seiner Race noch so verbunden, daß er sich nicht absondern konnte; dies blieb für eine viel spätere Zeit den Germanen vorbehalten. Wollte der Grieche ein Eigner sein, so konnte er es nur als Verbrecher. Im Verbrechen war er frei; hier konnte er zeigen, daß alle Macht der Götter, aller Befehl des Staates und der Stadt eine Grenze hat: an dem eigenen Willen. Dir steht frei, ruft das Drama dem Griechen zu, dir steht frei, dich dem Gesetze zu entziehen; du wirst es büßen, die Götter rächen sich, du wirst verderben, aber du kannst dich als Souverän deiner Thaten, deiner Werke beweisen. Der Frevel ist es, in welchem der griechische Mensch das Gefühl der Freiheit entdeckt. Und das ganze Drama der Griechen hat immer denselben Sinn: dieser ungeheuren Sucht nach Freiheit durch mächtige Beispiele zu huldigen und doch die Götter, den alten Sinn

der Familie, des Stammes, in dem es ihn siegen läßt, ausgleichend zu versöhnen. Der Mensch ist frei, aber er muß es furchtbar bezahlen — das ist der letzte Sinn der griechischen Tragödie, dem wir schon lange nicht mehr beistimmen können, weil das Wesen der neuen Menschen seit der Renaissance gerade darin besteht, daß sie eine Freiheit suchen, die den Göttern und der menschlichen Bestimmung gerecht und wohlgefällig sei. Die griechische Tragödie hat einen für uns gar nicht mehr faßlichen Pessimismus, daß nämlich, wer sein Los selbst bestimmen will, sich mit den Gesetzen entzweien muß; während wir erst den als unseren Dichter verehren werden, der uns anschauen läßt, daß der wahrhaft freie Mensch die höchste Intention des Gottes ist.

Da so die Form und das Thema der griechischen Dramen sich unserem ganzen Wesen widersetzt, werden wir für Versuche, sie zu erneuen, immer nur eine gelehrte, eine antiquarische Empfindung haben. Wir wollen sehen, was schon Goethe in Weimar sehr interessiert hat: ob ihre Versmaße heute noch auf unserer Bühne wirken können. Es mag uns auch locken, unsere neuen Mittel auf ihre Darstellung anzuwenden. Wir werden aber nicht vergessen dürfen, daß sie doch, wie immer wir uns um sie bemühen, die Reste einer ganz fremd und unverständlich gewordenen Anschauung vom Leben des Menschen sind. Unsere Enkel, welchen wir zutrauen, daß sie sich zu einem sicheren Gefühl des Daseins, des Schicksals, der Beziehung der menschlichen Begebenheiten zu den ewigen Gesetzen durchgerungen haben werden, mag es vergönnt sein, ein auf die Gegenwart stolzes Verhältnis zur Vergangenheit zu finden. Wir sind noch nicht so weit. Uns, die wir erst nach einem vollkommenen Ausdrucke unseres eigenen Wesens ringen, verwirrt das Alte, weil wir noch nicht die Sicherheit haben, das Neue von ihm abzuheben, und so lange wird es, gelehrt erweckt, nur ein verlockendes, aber unnützes Spiel für uns bleiben.

Die deutsche Übertragung der Orestie durch den Berliner Professor Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff ist die beste, die wir besitzen. Die Absicht des Autors: „mindestens so verständlich zu sein, wie den Athenern das Original war, wo möglich noch leichter verständlich, also einen Teil der Erklärung bereits zu liefern", ist durchaus erreicht. Er sagt selbst, mit schöner Bescheidenheit von seinem Werke, er habe sich nur bestrebt, die Ergebnisse seiner Wissenschaft vor das breite Publikum zu bringen: „Das Griechisch, das

auf den preußischen Schulen gelernt und vielfach auch gelehrt wird, kenne ich — ich will hier nichts darüber sagen. Diese Halbheit, die weder die ganze Wissenschaft erfassen kann, noch die Hoffart des Bildungsphilisters fahren lassen mag, ist ganz wesentlich schuld daran, daß die Deutschen mit dem Klassizismus auch die Klassiker verwerfen. Non ragioniam di lor, ma guarda e passa. Ich wende mich gerade mit besonderem Zutrauen an die, welche sich den Wahn, Griechisch gelernt zu haben, nicht erst abzugewöhnen brauchen. Nicht den Nachbetern einer abgestandenen Kunstlehre, noch den bildungssatten Dekadents, sondern denen, die unverdorben und meinethalben ungebildet nach dem reinen Lebenswasser einer großen, echten Kunst dürsten, will ich dienen, indem ich ihnen einige solche Werke vermittle, so gut ich kann. Vielleicht wecke ich in ihnen nebenher die Lust, Griechisch zu lernen, oder doch die Erkenntnis, daß es sich lohnt, es zu lernen, aber erst lohnt, wenn mans ordentlich lernt. Aber mir ist es auch ernst um die Wissenschaft. Wenn jene Halben sich getrauen, mit ihrem bißchen Griechisch die Dramen ohne weiteres zu verstehen: ich lebe seit mehr als dreißig Jahren mit ihnen in vertrautem Verkehre, habe mehrere Male und soeben wieder bis zur äußersten physischen und psychischen Erschöpfung um ihr Verständnis gerungen, und ich weiß doch, daß ich recht oft das Richtige verfehlt haben werde, nicht bloß wo ich mit Bewußtsein provisorische Surrogate der mir verschlossenen Wahrheit gebe, sondern auch wo ich sie zu kennen meine. Diese Irrtümer sind nur zum Teil meine persönliche Schuld; die Wissenschaft weiß es noch nicht besser. Aber über kurz oder lang wird sie mein Verständnis überwunden haben, wie jetzt das von Humboldt und Herman. Dann hat auch meine Übersetzung ausgedient; dann verfallen wir der Vergessenheit, mit Recht; aber daß wir es können, dazu haben wir selbst das Unsere beigetragen. Die Wissenschaft, der wir gedient haben, und die uns überwunden hat, steht dann um so fester und höher, das Licht der alten Poesie strahlt reiner und voller. Und diejenigen, welche dann der Wissenschaft recht dienen, werden auch ihre Pflicht nicht vergessen, sondern als rechte Propheten des Lichtes dafür Sorge tragen, daß seine Strahlen in jede empfängliche Seele fallen können." Nach diesen Worten scheint der Gelehrte zu meinen, es könne möglich sein, auch heutige Menschen noch durch das griechische Drama zu ergreifen. Wir glauben das nicht, weil wir

es eben als den eigentümlichen Stolz des modernen Menschen empfinden, daß er gelernt hat, wie man die Freiheit des Einzelnen mit den Forderungen des Ganzen verbinden kann, ein Ideal, das der griechischen Welt verborgen geblieben ist. Doch soll uns dies die Freude an seiner Arbeit nicht nehmen, die uns eine große Welt, von der wir uns freilich abgelöst haben, mächtig empfinden läßt; denn wir können zu uns selbst nicht besser kommen, als wenn wir die höchste That der Vergangenheit, eben das griechische Drama, in ihrem ganzen Kontraste zu uns verstehen lernen.

Der Inhalt der Orestie, des mächtigsten Werkes der hellenischen Religion, wird am einfachsten mit den Worten Otfried Müllers erzählt, der ihre großen Punkte klar gefühlt hat. „Das erste Stück", sagt er, „das erste Stück der Trilogie, Agamemnon, beginnt mit Empfindungen freudiger, ruhiger Art, in die jedoch leise, aber immer vernehmlicher trübere sich mischen, bis sie in einer glänzenden Schau ihren höchsten Gipfel erreichen, in der das tiefer blickende Gemüt schon das Gegenteil des Scheines wahrnimmt. Jetzt geschieht der ängstlich gefürchtete Schlag, alle jene stolzen Empfindungen sind auf einmal hinweggeflohen, und unsere Seele ist ganz Entsetzen. Diese Empfindung modifiziert sich zwar insofern, daß Klytämnestras und Ägisthos' Reden uns die That als ein Rachewerk zeigen und auch Agamemnon nicht schuldlos und das ganze Geschlecht unter einem verdienten Fluche erblicken lassen; wir überzeugen uns wohl, daß es so kommen mußte; aber weder die Kühnheit, mit der Klytämnestra sich zum Morde bekennt, noch die Sophistik der Leidenschaft, mit der sie ihn auch vor sich selbst zu beschönigen sucht, am wenigsten aber Ägisthos' feiger Triumph vermögen eine andere Empfindung in uns hervorzubringen als Trauer und Haß, welche nur durch das Vertrauen auf Rache erträglich werden. Wir fühlen völlig mit dem entschieden sich widersetzenden Chore, und unsere ganze Seele ist in höchster Spannung. In den Choephoren wird das Rachewerk von dem Sohne an den Mördern seines Vaters vollzogen. Aber sein weiches Gemüt, das ohne eigene Rachelust nur der Pflicht gehorcht hat, wird nun von der bisher unterdrückten Empfindung aus der Bahn gerissen, und niemand kann sich des innigsten Mitleids erwehren, wenn Orestes, im Bewußtsein der Gerechtigkeit der That, doch schon die nur dem Chore verborgenen Grauengestalten der Erinnyen mit Augen schaut.

Man erkennt, daß die Rachethat des Orestes ein zu tiefer Riß in der Ordnung der Natur ist, als daß sie für sich einen Schluß gewähren könnte. Und diesen Schluß bringt das dritte Stück, die Eumeniden. Durch die Weisheit der Götter wird in Athen die Versöhnung der streitenden Mächte und damit eine, nicht bloß auf die einzelne Geschichte des Orestes sich beziehende, Befriedigung gewonnen."

Diese Hauptpunkte der Handlung behält die Wiener Bearbeitung (ihren Autor nennt der Zettel nicht) bei, ohne sich um das Psychologische oder gar um den lyrischen Ausdruck weiter zu kümmern. Sie begnügt sich, den Vorfall selbst darzustellen; die Poesie ist meistens gestrichen. So bringt sie es nicht über eine rein stoffliche Wirkung; sie holt aus dem Aischylos sozusagen nur den d'Ennery heraus, der schließlich in jedem wahren Dramatiker steckt. Kainz, als Orest, hat, wie er die Erinnyen mit dem Geiste erblickt, einige Momente von höchster Wirkung. Mit wunderbarer Ruhe und Reinheit spricht Frau Hohenfels die Pallas; sehr klug legt Frau Bleibtreu die Klytämnestra an, zu der sie nur freilich innerlich nicht ausreicht, Fräulein Medelsky zieht die Kassandra völlig ins kleinbürgerlich Weinerliche und Rührselige herab, Fräulein Haeberle irrt als Elektra ganz ratlos umher und das unreine Deutsch der Frau Schmittlein ist abscheulich, wie denn überhaupt im Chor der Troerinnen die seltsamsten Dialekte ungezügelt mißtönen.



Rosenmontag

Eine Offizierstragödie in fünf Akten von Otto Erich Hartleben. Zum ersten Male aufgeführt im Burgtheater am 15. Dezember 1900

Hans Rudorff, Leutnant in einem rheinischen Regiment, dem auch sein Vater angehört und das sein Großvater bei Mars la Tour kommandiert hat, lernt ein junges Mädchen kennen, Gertrude Reimann, aus einer Handwerkerfamilie, und beginnt mit ihr, was man so „eine Bandelei" nennt. Die Sache, anfangs so leichtsinnig angefaßt, als es zwischen einem jungen Offizier und einer armen Person zu sein pflegt, wird aber allmählich ernster, weil beide leider keine gewöhnlichen Menschen sind. Er geht nicht in seinem Metier auf, er denkt freier, er fühlt tiefer, als seine Kameraden thun, er sitzt stundenlang am Klavier und träumt, er hat Sehnsucht; und

ihr ist jene wunderbare innere Reinheit gegeben, die durch nichts verletzt und niemals befleckt werden kann. So giebt es zwischen den beiden eine Vertrautheit, eine Innigkeit, die ihnen „wie das schönste Glück“ vorkommt, sie leben gleichsam in einer anderen Welt und es wird ihnen undenkbar, sich jemals wieder zu trennen. Kurz, die Kameraden merken, daß das „Verhältnis“ mit der Zeit sehr bedenkliche „Dimensionen“ annimmt. Nun sind im selben Regiment zwei Vettern des Leutnants, Peter v. Ramberg und Paul v. Ramberg. Diese sagen sich, im „Interesse der Familie“ und im „Interesse seiner Karriere“: Hier muß etwas geschehen! Sie halten es geradezu für ihre Pflicht gegen die Familie, „ihn von dem Mädel loszueisen.“ Sie wissen, daß es der Lieblingswunsch ihrer Großmutter ist, Hans mit der reichen Käthe Schmitz zu vermählen und was diese alte Generalin will, das muß sein; die dirigiert das ganze Haus. Die Frage ist bloß: wie kriegt man ihn los? Sie wissen ganz genau: so lange die Trude ihm treu bleibt, so lange ist nichts zu machen. Es muß also, im Interesse der Familie und im Interesse seiner Karriere, „ein Treubruch gedeichselt werden.“ Die Gelegenheit ergiebt sich bald: Hans wird zur Gewehrfabrik abkommandiert, er muß auf vier Wochen fort. Er vertraut sein Mädchen den beiden Vettern an; sie versprechen ihm, sich um sie zu kümmern, damit sie nicht gar so allein sei. Sie gehen ein paarmal mit ihr aus und sie ist so froh, jemanden zu haben, mit dem sie über ihn sprechen kann. An seinem Geburtstag trifft sie sich wieder mit ihnen und läßt sich, da es regnet, von ihnen bereden, in die Wohnung des Oberleutnants v. Grobitzsch mitzukommen. Hier wird der Tag gefeiert, Sekt ist da, sie trinken auf sein Wohl und immer wieder auf sein Wohl, bis auf einmal, mitten in der besten Lustigkeit, der Vetter Peter aufsteht, ein ganz ernstes Gesicht macht und nun erklärt, sie hätten sie nur schonend vorbereiten wollen, sie hätte doch gewußt, daß es einmal so kommen müßte, sie solle nun aber auch ein verständiges Mädel sein und es sich und ihm nicht unnütz erschweren — denn es müsse jetzt zwischen ihnen aus sein, Hans habe sich soeben verlobt! Dem Mädchen ist es wie ein wüster Traum, sie hält das Ganze zuerst für einen schlechten Scherz, aber wie sie die ernsten Gesichter der Offiziere sieht, begreift sie, daß es die Wahrheit ist, und fällt ohnmächtig um. Wie sie wieder erwacht, ist es lichter Morgen, die Offiziere sitzen um einen Tisch und spielen

und lachen, sie steht auf, sagt kein Wort und geht. Sie hat ja immer gewußt, daß er sie nicht heiraten kann, sie hat gewußt, daß es einmal enden muß; nur daß er sich nicht einmal die Mühe nimmt, es ihr selbst zu sagen, sondern bloß seine Vettern hinschickt, das empört ihren Stolz, das macht sie ganz starr und kalt. Inzwischen wundert sich Hans, daß auf einmal ihre Briefe ausbleiben; und als er, schon gereizt, bald nachher zurückkommt, erfährt er sofort, daß sie ihn „in der schamlosesten Weise betrogen"; man hat sie bei Grobitzsch gesehen, das ganze Regiment spricht davon, sogar der Oberst läßt ihn kommen, ermahnt ihn wohlwollend und nimmt ihm sein Ehrenwort ab, daß nun „die Sache tot und begraben sei." Hans will sich betäuben, kann es nicht, lebt wüst und toll darauf los, spielt, trinkt, bis er schließlich in ein gefährliches Nervenfieber fällt und auf ein halbes Jahr weg muß. Er wird zur Großmutter gebracht, gesundet da allmählich wieder und verlobt sich nun wirklich mit Fräulein Käthe Schmitz. Am kommenden Rosenmontag auf dem Fastnachtsball, den das Regiment giebt, wird er seine Braut zum ersten Male den Kameraden zeigen.

Dies alles ist Vorgeschichte. Das Stück beginnt erst, da Hans wieder genesen, immer noch bitteren Gemütes, aber gefaßt, als Bräutigam seinen Dienst antritt, und drei Akte, mit ungewöhnlichem Geschick geführt, zeigen nun, wie er allmählich mißtrauisch und unruhig wird, nachzuforschen beginnt, errät, was geschehen ist, zufällig nun auch noch dem Mädchen auf der Straße begegnet, von ihr erfährt, welches Bubenstück an ihnen verübt worden ist, und in seiner wahnsinnigen Erregung das Wort bricht, das er dem Obersten gegeben hat. Was soll nun geschehen? Nach Amerika gehen und Kellner oder Versicherungsagent werden? Ihm steckt der Offizier zu tief, er kann den Rock nicht ausziehen, das Leben hätte für ihn keinen Wert mehr. Er genießt noch eine Nacht mit seiner Trude, und dann als der Morgen graut, der Morgen des Rosenmontags, an dem er ein neues Leben beginnen wollte, gehen sie in den Tod.

Gegen diese Handlung wird man allerhand Bedenken und Einwendungen nicht unterdrücken können. Wie immer wir uns den Leutnant denken mögen, wir werden niemals dem tragischen Schlusse zustimmen können. Entweder nehmen wir an: Hans ist durch und durch Offizier, er kann sich ein anderes Leben überhaupt nicht vorstellen, es giebt keine andere Welt für ihn als die Kaserne. Dann

begreifen wir nicht, daß er sein Wort bricht — ganz abgesehen davon, daß es uns dann von vornherein unwahrscheinlich sein wird, ihn eine Geschichte mit einem Mädel so ernst und tief nehmen zu sehen. Dann vermissen wir an ihm gerade die beste und größte Tugend, die der wirkliche Offizier hat, wie gewöhnlich oder gering er sonst auch sei: die Kraft des ruhigen Verzichtens und Entsagens. Der Autor hat dies auch offenbar selbst gefühlt und sich darum auf alle Weise bemüht, ihn als einen ungewöhnlichen Offizier hinzustellen. Die Kameraden spotten über den „geknickten Troubadour und Orgelspieler“, er liebt die Musik, er macht heimlich Verse, er zitiert Goethe, es scheint eigentlich nur die Tradition seiner Familie zu sein, die ihn in einem Berufe hält, zu dem er nach seiner ganzen eigenwilligen und fast schwärmerischen Art sehr wenig paßt. Aber dann begreifen wir schon gar nicht, warum er sterben muß, statt in der That nach Amerika zu gehen und im schlimmsten Fall wirklich Kellner oder Versicherungsagent, wahrscheinlich aber Reitlehrer oder Klavierlehrer zu werden und sich, mit der Geliebten vereint, ein freudiges Dasein zu schaffen. Was hält ihn zurück? Seine Eltern leben nicht mehr. Die Großmutter muß er hassen; es müßte ihm ja ein angenehmer Gedanke sein, sich an ihr zu rächen, indem er ihr diese Schande anthut. Unter seinen Kameraden hat er einen einzigen Freund. Seine ganzen Ansichten des Lebens scheinen so frei, daß er sich über die Verachtung der Menschen gewiß hinwegsetzen könnte. Und er ist jung. Und er liebt. Welcher junge Mensch, der liebt, wird in den Tod gehen, wenn es nur von seinem Entschlusse abhängt, um morgen ein freies und frohes Leben zu gewinnen? Und warum thut Hans gar nichts, um sich zu wehren, um das Verbrechen aufzudecken, das an ihm begangen worden ist, um sich und sein Mädchen vor der Welt zu verteidigen? Er hat dem Obersten sein Wort gegeben, mit Trude zu brechen, weil er glauben mußte, sie habe ihn betrogen. Er erfährt, daß dies nicht wahr ist — warum geht er nicht hin und sagt es dem Obersten? Warum fordert er sein Wort nicht zurück? Das Wort ist ihm durch eine Lüge entwendet worden — warum deckt er die Lüge nicht auf? Mußte ihn der Oberst nicht eines Eides entbinden, der auf eine so tückische Art erschlichen worden ist?

Wenn man nun also eigentlich finden muß, daß das Stück, wie es sich zum Tragischen wendet, der notwendigen Befestigung

durch Motive durchaus entbehrt und sozusagen in der Luft zu hängen scheint, so wird seine starke Wirkung um so seltsamer. Man sieht eben wieder einmal, daß die Forderungen fester Verbindung durch solide Gründe, die der Leser stellt, auf der Bühne nicht gelten. Das Thema ist schon zwischen Goethe und Schiller verhandelt worden. Goethe hat sich immer gewundert, wie leichtsinnig Schiller, sonst so genau und sicher im Technischen, mit den Motiven verfuhr. Wenn er eine Wirkung brauchte, kümmerte er sich niemals erst, ob sie denn auch wirklich in seinem Stoffe lag; er zwang sie ihm einfach auf. „Er war", erzählte Goethe, „er war nicht für viel Motivieren. Ich weiß, was ich mit ihm beim „Tell" für Not hatte, wo er geradezu den Geßler einen Apfel vom Baum brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte. Dies war nun ganz gegen meine Natur, und ich überredete ihn, diese Grausamkeit doch wenigstens dadurch zu motivieren, daß er Tells Knaben mit der Geschicklichkeit seines Vaters gegen den Landvogt großthun lasse, indem er sagt, daß er wohl auf hundert Schritte einen Apfel vom Baume schieße. Schiller wollte anfänglich nicht daran, aber er gab doch endlich meinen Vorstellungen und Bitten nach und machte es so, wie ich ihm geraten. Daß ich dagegen oft zu viel motivierte, entfernte meine Stücke vom Theater. Meine „Eugenie" ist eine Kette von lauter Motiven und dies kann auf der Bühne kein Glück machen." Dies wird einem an unserem Beispiele sehr deutlich. Hartleben ist einer der feinsten Künstler im heutigen Deutschland und er hat sogar Geschmack. Er wird gewiß erwogen haben, wie er denn das Gleichgewicht der Teile treffen könnte und es wird ihn gewiß verdrossen haben, daß es der tragischen Wendung seines Stückes an der rechten inneren Notwendigkeit fehlt. Was hätte er denn aber thun sollen? Überhaupt auf das Stück verzichten und einfach ein paar Bilder aus dem Leben deutscher Offiziere schneiden — das war der einzige Ausweg für sein Talent, dem die Empfindung tragischer Verstrickungen nun doch einmal versagt zu sein scheint. Er hat ein sehr feines Ohr für den Ton einzelner Klassen und einen sehr scharfen Blick für die Alluren, die ihnen wesentlich sind. Damit reicht man für ein paar Scenen aus; zur geschlossenen Handlung eines Dramas genügt es nicht. Nun wird man freilich sagen: Wer hat denn ein Drama von ihm verlangt? Eine vollkommene Scene ist gewiß mehr wert als eine unvollkommene Tragödie.

Ja — aber wie viele Deutsche giebt es denn, die den Sinn und das Urteil haben, die Vollkommenheit einer Scene zu würdigen? Mit solchen „Scenen aus einem rheinischen Regiment" hätte er die paar hundert Künstler und Kenner erfreut; die anderen, die Menge, das Publikum würden damit nichts anfangen können. Es heißt nun freilich, der Künstler habe nicht nach dem Publikum zu fragen. Das ist sehr schön für den Lyriker, der sein Lied singt, wie sich ein Wanderer etwas pfeift: für sich selbst, zur eigenen Erleichterung, um seinen inneren Rhythmus zu äußern, unbekümmert um die ganze Welt. Aber es ist falsch für den Dramatiker, dessen Amt es ja ist, sich mitzuteilen, nach seinem Willen die Menschen lachen und weinen zu lassen, zu wirken. Ein Dramatiker, der nicht wirkt, ist wie ein Redner, den man nicht versteht — was nützen ihm dann die schönsten Gedanken? Der ganz große Dramatiker ist nun freilich der, der die Kraft hat, durch sich selbst zu ergreifen, indem er nur sein Inneres ausdrückt. So lange wir aber einen solchen nicht haben, werden wir schon froh sein müssen, wenn es einer nur versteht, einige Scenen, die aus seinem Inneren kommen, auf kluge Art mit einer sicheren Handlung so zu umgeben, daß diese Mischung von Eigenem und Fremdem die Menge bewegt, ohne den Geschmack zu verletzen. Um der traurigen Liebesgeschichte willen, die Hartleben ohne rechte Motivierung jenen Soldatenscenen von einer merkwürdig schweren, recht deutschen Anmut angehängt hat, werden sich Tausende das Stück ansehen und so dringt sein Humor, sein Geist in Kreise ein, die ihn sonst niemals vernommen hätten. Dies hat freilich mit der Kunst nichts zu thun, aber es ist eine Arbeit an der Bildung unseres Publikums, die man nicht unterschätzen darf, weil sie schließlich doch wieder der Kunst und dem Künstler zugute kommt.

Die Aufführung hat das bestätigt: gerade die hübschen Sachen im Offizierskasino, die amusanten kleinen Züge, die drolligen Wendungen, die manchmal mit einem einzigen Schlage einen ganzen Menschen zeigen, wurden vom Publikum kaum bemerkt, woran freilich auch die laute und unruhige Darstellung schuld war, die ein Detail mit dem anderen verwirrte; dagegen war die Liebesgeschichte, von Kainz mit hinreißender Nervosität gespielt, von großer Wirkung. Die Traute gab Fräulein Medelsky in der weinerlichen und gezierten Manier, die ihr einst so frisches und

unverstelltes Wesen gar nicht mehr erkennen läßt. Vortrefflich war Herr Reimers, der für redliche und mannhafte Naturen nun einen ganz unvergleichlich einfachen und braven Ton hat, vortrefflich auch Herr Korff, wirklich wie aus dem Simplicissimus geschnitten, und Herr Devrient. Ein Herr de Grach gefährdete durch seine ungeschickte Haltung die wichtigste Scene des Stückes; früher war es der Stolz des Burgtheaters, auch für die kleinen Rollen vorzusorgen.

Flachsmann als Erzieher

Eine Komödie in drei Aufzügen von Otto Ernst. Zum ersten Male aufgeführt im Burgtheater am 1. Februar 1901

Herr Otto Ernst gehört zu jener Gruppe von Hamburger Lehrern, die sich an Lichtwark angeschlossen hat. Ihr Credo ist, wie Lichtwark es einmal ausgesprochen hat: „daß jeder, der an der Entwicklung des künstlerischen Geschmackes an sich selbst und an anderen mitarbeitet, für die nationale Wohlfahrt thätig ist, denn im industriellen Wettkampf der Völker wird auf die Dauer die Nation am besten fahren, über deren Produkte zu Hause die größte Anzahl erzogener Augen richtet. Unter diesem Gesichtspunkte bedeutet jedes Individuum von ausgebildetem künstlerischen Geschmack für die Nation ein lebendiges Kapital ... Ein Volk, das eigenen Geschmack nicht ausbildet, unterliegt dem eines energischer entwickelten Nachbarvolkes und wird diesem damit auch materiell tributpflichtig. Wir haben die künstlerische Selbsterziehung als eine nationale Pflicht und Schuldigkeit, als einen Teil der allgemeinen Wehrpflicht ansehen gelernt." Die Kunst ist danach also nicht mehr wie manche Regierungen noch immer glauben, irgend ein Luxus für reiche Leute, sondern sie hilft jetzt mit, den Rang einer Nation unter den anderen bestimmen. Das stärkere Volk wird dasjenige sein, welches besser arbeiten kann, weil es die schärferen Augen, die feineren Ohren, die geschickteren Hände hat; denn die großen Schlachten der Gegenwart werden nicht mehr mit Pulver und Blei, sondern durch die Waren entschieden. Die Ware, die eine Nation leistet, ist der höchste Ausdruck ihrer Sicherheit, ihres Ruhmes, ihrer ganzen Existenz. Eine von geringerem Geschmacke, mit ungebildeten Augen und rohen Händen ist wie eine schlecht bewaffnete Nation; die mit

den feinsten Blicken und den sichersten Griffen wird alle anderen bezwingen. Ist uns das einmal gewiß geworden und erkennen wir fortan die Erziehung des Geschmackes als eine Forderung der nationalen Wohlfahrt, so nimmt sofort der Lehrer eine ganz andere Bedeutung für das gesamte Leben an. Wir sehen sofort ein, daß er der wichtigste Beamte unserer Kultur ist: denn seine Thätigkeit entscheidet darüber, ob sich die nächste Generation im Streite der Völker behaupten wird. Seine Stellung wird nun eine andere, wie unser ganzer Begriff der Bildung ein anderer geworden ist. Früher war Bildung Wissen, Kenntnisse. Wir fordern mehr. Wir achten nur, was uns zum Leben hilft, was uns kräftiger, rascher und entschlossener im Handeln, freudiger, reicher und dankbarer im Genießen macht, was uns eine Kraft im Thun und Leiden giebt. An dieser messen wir, nach dieser schätzen wir die Dinge. Auf ein schönes Sein, auf ein großes Thun ist unser Trachten gespannt; das bloße Wissen, das leere Denken will uns nicht mehr genügen. Was nicht in uns selbst zu eigenem Leben werden kann, mit uns verwachsend, bedeutet uns nichts mehr. „Wir sind es müde, mit Geschaffenem und Gemachtem abgefunden zu werden; wir wollen Geborenes, um mit ihm zu leben, du um du“, hat Paul de Lagarde gesagt; dies ist das große Geheimnis unserer Sehnsucht. Wir wollen nichts Fremdes mehr in uns haben, wir wollen uns alles aneignen! Was helfen uns die Kenntnisse? Wir wollen Erlebnisse. Das Erlernte ist ohne Kraft; nur das Erlebte kann wirken. Das aber begehren wir, das Wirkende; nur das wollen wir gelten lassen. Nicht auf das Kennen vieler Dinge, nein, auf das Können des Lebens nur kommt es uns an! Daß wir etwas wissen, hilft uns nicht, wenn es nicht wirkend, schaffend, zeugend in uns lebendig, wenn es nicht unser Organ wird, ein Glied von uns, eine dritte Hand, ein neuer Sinn, wenn es nicht unser ist. Das wollen wir: nicht Schulden fremder Kenntnisse, sondern eigenen Besitz lebendiger Kräfte, die uns so gehorchen, so dienen können, so gewiß und treu sind, wie Auge oder Ohr an unserem Leibe. Das allein gilt uns für Bildung. Dazu kann uns nun ein Lehrer nicht genügen, der bloß Kenntnisse hat und diese mitzuteilen weiß, sondern wir fordern, daß er fähig sei, die Knaben oder Jünglinge, die man ihm anvertraut, zur Entfaltung aller Kräfte, ihres ganzen Wollens und Könnens aufzuwecken und in die Höhe zu bringen. Solche Lehrer zu erziehen, das ist der leitende

Gedanke jenes Hamburger Kreises, den wir seit einigen Jahren, ganz in der Stille, sich auf das Schönste bemühen sehen. Hat Lichtwarck zuerst das Ideal einer neuen Erziehung entworfen, einer künstlerischen Erziehung des Volkes zu schönem und kräftigem Leben, so sind es diese Jünger gewesen, welchen zuerst das Bild des neuen Erziehers erschienen ist. Dieses der Nation einmal von der Bühne herab zu zeigen, konnte einen von ihnen wohl reizen.

In dem neuen Stück von Otto Ernst muß man nun genau unterscheiden: die Gestalt des idealen Lehrers, auf die allein es ihm offenbar angekommen ist, und die Handlung, in die er sie gestellt, den Schwank, den er dazu gemacht hat. Jener ist mit einer wahren Pracht geschildert; niemals sind unsere Wünsche ehrlicher, inniger und reiner ausgedrückt worden. Aber das eigentliche Stück ist schrecklich dürftig, philiströs und leer. Der Autor hat den gemeinsten Bedürfnissen des Publikums geschmeichelt, um es sich dafür in der Hauptsache gefügig zu machen. Man kann darüber streiten, ob dies notwendig gewesen wäre. Man wird aber schließlich doch zugeben müssen (ich bin wenigstens so ketzerisch), daß jener Entwurf des wahren Schulmeisters, auf den wir hoffen, wertvoller ist als zehn litterarisch unanfechtbare Stücke. Ich hasse sonst im Theater jede Tendenz. Ich bin aber lieber inkonsequent und will mir einmal widersprechen, als meine starke Teilnahme und Freude verleugnen.

Der ideale Schulmeister heißt Jan Flemming. Ein armes Kind, hat er Schlosser werden sollen. Es duldet ihn aber nicht am Ambos. Es zieht ihn geheimnisvoll zur Schule. Er setzt es durch, ins Seminar zu kommen und hungert und ringt, bis er richtig Lehrer wird. Das ist er nun mit ganzer Seele. „Höheres als Schulmeister giebt es nicht“, sagt er einmal. „Wenn ich mal kein Lehrer mehr sein dürfte, dann wär's aus mit mir.“ Er faßt freilich den Beruf auch anders an als die anderen. Diesen ist er ein Handwerk, ihm eine Kunst. Sie wollen das „Alterprobte“ millionenmal wiederholen, er will Neues erproben, er sucht neue Wege. „Das ist ja das Greuliche an unserer Schulmeisterei, daß kein Ikarusflug darin ist, kein Wagemut, kein Sturm, kein Drang! Wer Großes leisten will, muß Unmögliches wollen.... Wenn ich vor meinen fünfzig Jungen stehe, dann steigen fünfzig Seelen und fünfzig Werke vor mir auf. Wenn die fünfzig Herzen mir ent-

gegenstreben und ich ihnen das Beste, Schönste gebe, was ich habe, dann ist jeder Dritte ein Eindringling, dann quillt mir das Gesetz meines Schaffens aus meiner Kraft. Wenn ich vor meinen fünfzig Jungen stehe, dann sind Einundfünfzig Essen im Gange, in deren Feuer Zukünftiges geschmiedet wird, nichts Vergangenes." Das ist ihm nun das Höchste auf der ganzen Welt; Schöneres kann er sich gar nicht denken. „Ja, giebt es denn eine größere Lust, als nach und nach die tausend Stricke lösen, die einen gefangenen Geist umwinden? Als Licht hervorlocken, das ganz, ganz fern hinter tausend Nächten glimmt? ... So den dicken, feisten Drachen des Stumpfsinns in seinem dunkelsten Schlupfwinkel aufsuchen und abschlachten und die Prinzessin Seele an sicherer Hand herausführen: Das ist das ritterlichste Vergnügen, das ich kenne! ... Die geistige Lust ist es, die mich am Schulwerk entzückt. Weil sofort, wenn ich unterrichte, ein Frühlingstreiben in meinem Kopfe losgeht von tausend Ideen, wie mans machen, und von tausend Hoffnungen, wie's noch werden könnte mit dem Menschengeiste. Aber wenn ich mich frage: Liebst du eigentlich die Kinder? Du thust an ihnen vielleicht alles, was du kannst, du wünschest jedem von ihnen das Beste, aber ist das Liebe? Liebe?? Dann klingt das Wort in meinem Innern wieder mit einem toten Klang. Ich möchte es einmal fühlen, dies unbeschreiblich Glühende, dies unerschöpflich strömende Verschwenden und Verbluten. Das konnte er, Pestalozzi, der Große, Heilige! Sein Denken war kraus und wunderlich, seine Sprache verworren; aber aus dem Dunkel seiner Gedanken schlägt die Nachtigall der Liebe süß und voll und unermüdlich! So lange ich Schulmeister bin, ringe ich mit dem furchtbaren Geheimnis: Wo ist der Weg, der zur großen Liebe führt?"

Dieser höchst lebendigen und echten Gestalt des Flemming steht nun als Vertreter des „Alterprobten" eine Karikatur gegenüber. Das ist ästhetisch gewiß falsch, weil es zum Wesen des Kunstwerkes gehört, in allen Teilen dieselben Maße anzuwenden, also entweder durchaus realistisch oder durchaus Karikatur zu sein. Aber es ist sehr lustig. Man merkt an diesem Herr Flachsmann die Wut, die der Autor in langen Jahren gegen die Pedanten angesammelt hat. Dieser Flachsmann ist der Mann der strengen Ordnung. Wie Flemming von ihm sagt: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist die Uniformität. An dieser genial geleiteten Schule darf man den

größten Blödsinn machen, man muß nur ängstlich darauf bedacht sein, daß ihn alle machen." Er ist thätig bis ins kleinste Detail. Es wird von ihm in einemfort „verfügt" und „verordnet": „Sämtliche Bücher sollen in aschgraues Papier eingeschlagen werden und keine andere Farbe soll gestattet sein . . . Ich bestimme, daß die Mützen auf den oberen Haken hängen sollen." Er hat auch eine ganz eigene Art, die Kinder zu examinieren. Er fragt: „Was wird bei der Hochzeit zur Familie gelegt?" um die Antwort zu bekommen: „Der Grund!" Kurz er ist, wie ihn Flemming nennt, „der richtige Bildungsschuster, der alle Kinder über denselben Leisten spannt, sie übers Knie legt und ihnen die vorschriftsmäßige Anzahl Nägel in den Kopf hämmert — das giebt allerdings ein Material, worauf andere spazieren gehen können."

Danach kann man sich ungefähr seine Untergebenen denken. Da ist Herr Dircks, „einer von den wohlgenährten Filous: fett und feige. So lange sie einem ins Auge sehen müssen, sind sie ziemlich brav; sobald sie wegsehen dürfen, sind sie die größten Schufte." Da ist Herr Riemann, der den ganzen Tag Skat spielt, so seine fünf Stunden jeden Abend, und wenn man ihn damit neckt, verwundert fragt: „Was soll man denn sonst thun?" Da ist Herr Weidenbaum, der so stolz auf die Präzision ist, mit der in seiner Klasse die Schüler die Tische aufklappen. Er schildert, wie er das durch fortgesetzte Übung erreicht hat: „Zuerst hab' ich es nach Zählen machen lassen. Und zwar in sechs Zeiten. Bei 1! legen die Kinder die Hände flach auf den Tisch; bei 2! fassen sie die Klappe an; bei 3! heben sie sie genau bis zur senkrechten Lage; bei 4! legen sie sie lautlos hin; bei 5! lassen sie sie los und bei 6! falten sie die Hände. Wenn man das 'n paarmal 'ne halbe Stunde lang übt, dann geht es. Ich habe es erst in vier Zeiten gemacht, aber auf den erfahrenen Rat des Herrn Flachsmann mache ich es jetzt in sechs Zeiten." Er rühmt sich auch, daß seine Schüler beim Fingerzeigen den Finger nie höher halten als in Kopfhöhe: „So wie ein Knabe den Finger höher hebt als in Kopfhöhe, muß er hundertmal aufschreiben: ‚Ich darf den Finger nur bis zur Kopfhöhe heben.' So mach' ich es überhaupt immer; wenn ein Schüler sich umsieht oder lacht, oder so, dann muß er hundertmal aufschreiben: ‚Ich darf mich nicht umsehen', oder ‚Ich darf in der Stunde nicht lachen', und wenn er es nicht gut macht, muß er es noch 'mal hundertmal abschreiben."

Man sieht also: Jenes Unverhältnis, das sich daraus ergiebt, daß Flemming in einem ganz anderen Stile gehalten ist als die übrigen Gestalten, hat so lustige Folgen, daß man es ihretwegen zu entschuldigen bereit ist. Unverzeihlich ist aber doch wohl die Lösung. Diese geschieht durch eine höhere Macht, den Regierungsschulrat Dr. Prell, der unvermutet in der Anstalt erscheint, sich sogleich für den verleumdeten Flemming erwärmt und am Ende den schleichenden Flachsmann entlarvt; und sie geschieht noch dazu, indem nachgewiesen wird, daß Flachsmann ein Fälscher ist, der sich mit den Zeugnissen eines verstorbenen Bruders seinen Posten erschwindelt hat. Das ist nun leider nach unserer Empfindung recht ärgerlich. Es stimmt ja doch eigentlich nicht, daß in solchen Fällen die Rettung von oben kommt. Das war bei Moliere so, wo im letzten Moment ein Abgesandter des Königs alles in Ordnung bringt, das war bei Kleist im „Zerbrochenen Krug“ so, das war auch noch beim seligen Fürst so, wo zuletzt der Kaiser Josef die Brieftasche aufmacht. Damals stimmte das nämlich: in den Zuständen des aufgeklärten Despotismus konnte es nämlich wirklich so sein. Diese haben wir heute nicht mehr, und ein Autor, der an der Erziehung der Menge arbeiten will, sollte sie lieber anleiten, sich selbst zu helfen und aus eigener Kraft Recht zu schaffen. Und nun gar die Fälschung! Sie bringt eigentlich den Flemming um seinen ganzen Erfolg. Welcher Triumph wäre es für ihn gewesen, durch den Mut und die Treue seiner Gesinnung einen etwa schrullenhaften und verbohrten, aber ehrenwerten Gegner zu bezwingen! Dies hätte dann einen Sieg des Neuen, der Zukunft über das Alte, über die Vergangenheit bedeutet, während hier einfach der schlechte Kerl bestraft, der brave Mensch belohnt wird, was ja auf dem Theater nicht einmal gar so neu sein soll.

Die Darstellung war nicht glücklich. Herrn Reimers fehlt zum Flemming das Brausende, Sprudelnde, der Schwung, die Tollheit. Den Flachsmann giebt Herr Heine mit vielen interessanten kleinen Zügen, die sich nur leider zu keiner rechten Gestalt zusammenschließen. Wirklich gut war eigentlich nur Herr Thimig. Die Episoden wurden alle recht dürftig und trocken gespielt. Einst war es der Stolz des Burgtheaters, gerade in den kleinen Rollen zu glänzen. Das Publikum nahm das Stück behaglich auf, ohne eben stürmisch zu werden.



Die rote Robe

Drama in vier Akten von Arthure Brieux, aus dem Französischen übersetzt von Anne St.-Cère. Zum ersten Male aufgeführt im Burgtheater am 27. Februar 1901

Das Théâtre Libre hat einen Erfolg gehabt, den man sich bei seiner Gründung nicht träumen lassen konnte. Es war gegründet, um endlich eine Reihe von jungen Leuten auf die Bühne zu bringen, die vergeblich bei den Direktoren angeklopft hatten. Die Direktoren hatten ihnen immer wieder erklärt: Talent — ja, gewiß; aber es fehlt der übliche Ausdruck, es fehlt die hergebrachte dramatische Form, ohne die es nun einmal auf der Bühne nicht geht, nie gegangen ist und nie gehen wird, weil sie eben zum Wesen der Bühne gehört. Dies hatten die jungen Leute sich so oft anhören müssen, daß sie allmählich selbst zu glauben anfingen, das Eigentliche ihrer Bestrebungen bestehe darin, jene Künste der Tradition zu verachten und ein ganz formloses Theater zu versuchen. Das war das Programm, auf welches das Théâtre Libre gegründet wurde: Abschaffung der hergebrachten Technik, keine umständliche Kunst der Präparationen, feinen Einleitungen und scheinbar unabsichtlichen Vorbereitungen mehr, keine Verwicklungen mehr, keine behutsame Gruppierung und Steigerung, keine Mache, kein Handwerk mehr, sondern rohe Stücke und Abbrüche des Lebens, wie es der Künstler erblickt hat, unbekümmert um die Wirkung vorgebracht. Damit fingen alle an; das war das Gemeinsame; das schien der eigentliche Sinn ihrer ganzen Erhebung zu sein. Wenn wir nun sehen, wie sie geglückt ist, wie die Schar der jungen Leute nach und nach auf die großen Theater vorgedrungen ist, wie unter ihnen einer nach dem anderen sich den Erfolg erzwungen hat, zuerst in Paris, dann auch draußen, so sind wir unwillkürlich geneigt anzunehmen, daß sie damals Recht gehabt haben, daß jene alte Form der überlieferten Technik sich in der That überlebt hatte und daß ihre Formlosigkeit den geänderten Bedürfnissen der Zeit entsprach. Beruhigen wir uns aber dabei nicht sogleich, sondern prüfen ihre Stücke aus der Nähe, so werden wir mit Erstaunen gewahr, daß sie gerade in den Stücken, mit welchen sie gesiegt haben, ihr eigentliches Programm verleugneten und sich völlig der alten Methode unterwarfen. Was hat also eigentlich gesiegt? Was ist schließlich

erreicht? Was soll am Ende dieser ganze merkwürdige Kreis bedeuten, den das französische Drama beschreibt: von starrer Form zu Formlosigkeit und durch diese wieder zur nämlichen Form zurück? Die Antwort wird nicht so schwer sein, wie sie zuerst scheint: Es stellt sich wieder einmal heraus, wie fast immer in den großen Entwicklungen der Kunst, ja des Geistes überhaupt, daß es sich um ganz andere Dinge handelt, als die Beteiligten selbst wissen oder meinen. Sie glauben um eine Form zu ringen, und es ist doch vielmehr der Geist, dem sie dienen. Die Form ist dabei gleichsam nur das Plakat, die Annonce: sie soll die Leute alamieren, daß hier etwas Neues losgeht. Aber sie hat niemals die Kraft, durch sich allein zu wirken; sie ist nur stark durch den Inhalt, den sie bedeckt. Bricht dieser am Ende hervor, so mag er sich dann sogar in die älteste Form begeben, diese wird durch ihn erneut, und was er zu vernichten schien, nimmt oft gerade durch ihn frische Kraft und junges Leben an.

Alle diese jungen Leute, die der Reihe nach die großen Theater erobert haben, sind im Grunde zur alten Form zurückgekehrt, die sie einst so zu verachten glaubten. Einer nach dem anderen hat gelernt, wie man ein Stück baut, wie die Bühne ihre besonderen Maße verlangt, wie da nichts gezeigt werden kann, das nicht auf eine sehr feine und vorsichtige Art eingeleitet und vorbereitet worden ist. Sie haben eigentlich alle vollständig nachgegeben: sie machen heute, formal, genau eben das, was sie damals so heftig bestritten. Wozu also die ganze Wut? Wozu die langen Programme? Wozu die erbitterten Debatten im Anfange der neunziger Jahre? Man darf doch nicht sagen, daß sie vergeblich gewesen sind: denn sie haben die Gesinnung der Jugend durchgesetzt, ihre ganz neue und ungewohnte Art, Menschen und Verhältnisse anzusehen, und das besondere Gefühl, mit welchem sie ihre Geschicke und Erlebnisse begleitet.

Dafür ist das neue Stück von Brieux ein sehr gutes Beispiel. Brieux gehört auch zur Gruppe des Théâtre Libre und es ist ihm sehr schnell gelungen, aus einem nur für die engeren Kreise der Litteratur und der Zeitungen interessanten Autor ein Schriftsteller zu werden, der auch die Menge bewegt, der auch auf das große Publikum wirkt. Er hat den Übergang sehr leicht gefunden. Der Form nach unterscheiden sich jetzt seine Stücke kaum mehr von der

alten bewährten Methode. Er legt alles mit großer Sicherheit an, bereitet klug vor, führt geschickt ein, faßt das Einzelne im richtigen Moment zusammen, weiß es zur größten Wirkung zu steigern, hütet sich, den Zuhörer jemals zu überrumpeln, während er ihn doch immer wieder zu überraschen weiß, und ist in allen Kniffen und Listen und Schlichen des Metiers so bewandert, wie nur irgend ein Dumas oder Sardou. Man spürt aber eben doch immer und überall den modernen Menschen heraus. Das Moderne besteht ja schließlich in allen Zeiten immer nur darin, daß man immer wieder das Bedürfnis hat, sich den Menschen noch mehr aus der Nähe anzusehen. Wir spüren eine gefährliche und verwegene Lust in uns, uns mit der alten einfachen Psychologie nicht mehr zu begnügen, sondern immer deutlicher zu zeigen, wie verwickelt, wie seltsam gemischt die Natur des Menschen ist. Früher hat man einen jeden einfach auf irgend eine Eigenschaft reduziert: der eine war der Geizige und der hatte sein ganzes Leben nichts zu thun, als eben geizig zu sein; der andere war ein Prasser und der mußte nun in einemfort prassen. Nach und nach haben wir dann bemerkt, daß ich doch eigentlich von einem Menschen noch sehr wenig weiß, wenn man mir nur sagt, daß er geizig oder ein Prasser ist. Es hat uns nun gereizt, die vielen Variationen des Geizigen oder des Prassers zu zeigen, die möglich sind. Bald haben wir auch gefunden, daß es meistens gar nicht eine einzige Eigenschaft ist, die das Sein und Thun eines Menschen bestimmt, sondern daß sich über seine ursprüngliche Natur durch Erziehung, Erfahrung oder auch Beruf allerhand merkwürdige Zuthaten legen, die, eine auf die andere wirkend, zusammen höchst seltsame Veränderungen ergeben, und nun ist es uns eine wahre Passion geworden, darzustellen, wie Charaktere werden — wie sie nämlich gar nicht etwas Angeborenes sind, sondern sich allmählich erst aus Vielen zusammensetzen. Dabei hat es für uns den größten Reiz, Menschen in einem Moment zu erwischen, wo die verschiedenen Faktoren, durch deren Ausgleich schließlich das bestimmt wird, was wir ihren Charakter nennen, sich einmal widersprechen und der Bruch in einer Natur sehr deutlich wird. Es ist uns längst klar, daß zwei Menschen, übrigens ganz gleich erzogen, in übrigens ganz gleiche Verhältnisse gestellt, doch ein ganz verschiedenes Wesen bekommen werden, wenn der eine von ihnen Advokat und der andere Arzt ist. Und nun giebt es ja auch

noch Fälle, in welchen das Stück eines Menschen, das in ihm Advokat oder Arzt ist, mit dem Reste seiner Natur in Konflikt gerät und er nun gezwungen wird, sich zu entscheiden, was er opfern will. Daran denken wir im Leben sonst niemals. Überlegt man, wenn man einen Arzt ruft, daß dieser vielleicht eben aus irgend einer Tragödie kommt, die seinen Geist beklemmt, seine Hand verwirrt? Und denkt man denn daran, daß der Richter, von dem ein Unschuldiger seine Rettung erwartet, vielleicht durch diese seine eigenen Interessen, den Ehrgeiz, die Aussicht auf Beförderung, den Vorteil eines besseren Gehaltes verletzt?

Das ist das Thema des Stückes: darzustellen, wie in einem Menschen die einzelnen verschiedenen Teile, die zusammen seinen Charakter ausmachen, untereinander in Konflikt geraten können; hier also die amtliche Pflicht eines Richters mit den Wünschen und Bedürfnissen, die er als Mensch hat, welcher vorwärts kommen will. In einer sehr bitteren Scene des ersten Aktes wird uns sogleich gezeigt, wie Richter Fälle, die sie zu beurteilen haben, manchmal ganz anders ansehen, als wir von ihnen erwarten, nämlich nicht als Fragen des Rechtes, sondern ihrer eigenen Karriere. Um oben Eindruck zu machen, wünschen sie, sich ausweisen zu können, wie viel an ihrem kleinen Gerichte (die Handlung geschieht in Mauléon, einer unbedeutenden Stadt in den Pyrenäen) gearbeitet wird. Schließt also ein Richter eine Voruntersuchung zu Gunsten des Angeklagten ab, so ist das zu ihrem Schaden: sie kommen um einen Fall, ihre Statistik wird um so schlechter aussehen, je weniger Prozesse stattgefunden haben. Ihre Frauen, in welchen natürlich das richterliche Gewissen recht leise schlägt, aber die Empfindungen für die Karriere der Männer desto lauter sind, haben deshalb eine ganz merkwürdige Anschauung über Prozesse: wenn es in einem Jahr kein schönes Verbrechen giebt, so ist das für sie wie eine verlorene Saison; einen Freispruch empfinden sie als ein „Pech“ (c'est de la malechance) und wenn irgend ein verdächtiger Vagabund, den man angehalten hat, sich ausweisen kann und freigelassen werden muß, so rufen sie traurig: Quel malheur! Sie kümmern sich ja gar nicht um das Recht, sondern ihnen ist jeder Fall bloß eine Gelegenheit für ihren Mann, sich auszuzeichnen, den Vorgesetzten zu gefallen und so doch endlich die Beförderung, „die rote Robe“, zu verdienen. In den Männern geht nun natürlich alles das nicht so roh, nicht so

deutlich vor, sondern wird durch die Erwägungen des Gewissens abgeschwächt. Aber dafür werden sie wieder durch andere begreifliche Neigungen in der Ruhe ihres Urteils beirrt, vor allem durch einen gewissen Ehrgeiz, Recht zu behalten, sozusagen nicht dem Angeklagten zu unterliegen. Im Untersuchungsrichter wie im Staatsanwalt verschiebt sich die Sache manchmal so, als ob es sich gar nicht mehr darum handeln würde, die Wahrheit zu ermitteln, sondern um ein Duell mit dem Angeklagten oder gar mit seinem Verteidiger. Das wird uns hier an dem Staatsanwalt Vagret gezeigt. Vagret ist ein guter Mensch und ein tüchtiger Beamter. Er hat nur Pech, niemand protegiert ihn, so wird er immer wieder übergangen und die „rote Robe", die seine Frau schon vor Jahren etwas vorschnell gekauft hat, hängt immer noch eingekampherť im Kasten. Nun kommt eine große „Affaire": ein Mord ist begangen worden, der Verdacht fällt auf ein verrufenes Subjekt. Endlich die ersehnte Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Vagret bereitet sich fieberhaft vor. Alles spricht für die Schuld des Angeklagten; er darf auf seine Verurteilung hoffen. Er sucht alle Beweise zusammen: alles stimmt, bis auf ein paar kleine Umstände, die nicht aufgeklärt sind und die allerdings die Möglichkeit offen lassen, daß er vielleicht dennoch unschuldig ist. Aber sie sind schließlich nicht seine, nicht des Staatsanwalts Sache. Die wird der Verteidiger schon vorbringen! Aber jetzt wollen wir ihn selbst sprechen lassen, wie er in der Hauptscene des Stückes seiner Frau erklärt, was damals in ihm vorgegangen ist: „Also, da sagte ich mir, um mein Gewissen zu beruhigen: Diese paar kleinen Umstände — das geht die Verteidigung an, nicht mich! Und nun hör' mich an, damit du siehst, bis zu welchem Grade uns die Ausübung unseres Berufes entstellt und ungerecht, ja grausam macht: ich empfand geradezu Freude, als ich bemerkte, daß der Präsident bei der Einvernehmung diese kleinen Umstände völlig im Dunkel ließ. So ist unser Beruf!" Und nun schildert er, wie er dann dem berühmten Advokaten gegenüberstand, der durch seine hinreißende Rede die Geschwornen bis zu Thränen gerührt hatte: „Von diesem Augenblick an existierte der Angeklagte sozusagen für mich nicht mehr. Ich dachte nicht mehr daran, die Gesellschaft zu verteidigen oder die Anklage zu behaupten — ich rang mit dem Advokaten. Es war ein Turnier zweier Redner, ein Wettspiel zweier Schauspieler; ich mußte siegen um jeden Preis . . . Es

handelte sich nicht mehr um den Angeklagten: es handelte sich um mich, um meine Eitelkeit, um meinen Ruf, um meine Ehre, um meine Zukunft! ... Es ist eine Schande, ich wiederhole es dir, es ist eine Schande! ... Und ich hatte nun solche Angst, es könnte mir mißlingen, daß ich alle Gründe vorgebracht habe, die guten und die schlechten, und mich nicht geschämt habe, den Geschwornen ihre brennenden Häuser, ihre ermordeten Angehörigen auszumalen. Und alles das im guten Glauben ... oder eigentlich ganz unbewußt, in einem Anfall von Leidenschaft, einem Anfall von Zorn gegen den Advokaten, den ich nun von ganzer Seele haßte!" Und erst nachdem er den Advokaten niedergerungen hat, wird es wieder hell in ihm, und nun schämt er sich und zögert nicht, die Geschwornen auf jene verschwiegenen kleinen Umstände hinzuweisen, um ihnen offen seine Zweifel an der Schuld zu bekennen. Und die Geschwornen sprechen den Angeklagten frei. Dem freilich nützt das nichts mehr, denn ihm ist im Laufe der Verhandlung bekannt geworden, daß seine Frau sich vor Jahren mit einem jungen Menschen vergangen hat. Dies vernichtet ihn. Freilich, er ist wieder frei. Aber wer giebt ihm sein zerstörtes Leben wieder? Und wer stellt das Glück des armen Weibes wieder her, das nun, von ihm verstoßen, von den Kindern getrennt, in ihrer Verzweiflung ein Messer ergreift und es dem hämischen Richter in die Brust rennt?

Die Aufnahme des Stückes war recht seltsam. Gerade das pikante Detail, die satirischen Wendungen, die boshaften Anspielungen, von Herrn Löwe mit schöner Milde, von Herrn Hartmann mit dem feinsten Geschmacke, von Frau Mitterwurzer vielleicht allzu scharf vorgebracht, machten gar keinen Eindruck. Dagegen, das alt Theatralische an dem Stücke, das Kriminalistische war von großer Wirkung, die nur zum Schlusse, bei dem unerwarteten Griffe nach dem Messer, plötzlich versagte. Die Darstellung war auch in diesen Teilen vortrefflich. Vor allem ist da Herr Thimig zu nennen, der den Angeklagten mit einem Ernste, den man ihm nicht zugetraut hätte, und einer wunderbaren Einfachheit gab. Ihm schlossen sich Herr Sonnenthal, Fräulein Witt und Herr Devrient mit Meisterschaft an.



II. Deutsches Volkstheater

Der letzte Knopf

Von Julius v. Gans-Ludassy. Zum ersten Male aufgeführt am 8. April 1900

Eine Premiere, wie wir lange keine gesehen haben — mehr eine Schlacht, ja ein wahrer Aufruhr des Publikums gegen den Autor! Von Anfang an die Schwüle und Erregung der großen Abende, wo etwas in der Luft liegt, wo man bei jedem Klappen eines Sitzes nervös zusammenfährt, als ob es schon loskrachen würde. Ein neuer Name, Herr Julius v. Gans-Ludassy; ein guter Titel, „Der letzte Knopf"; und vorher schon ein Summen und ein Surren von schwirrenden Gerüchten, daß man etwas erleben werde. Im ersten Akt die beste Stimmung — die ruhige, sachliche Schilderung des Elends bei einem armen Knopfdrechsler scheint zu wirken, man hört zu husten auf, ein paar hübsche Wendungen schlagen ein. Herr Martinelli giebt den Drechsler, der von der Mühe und von der Not vor der Zeit mürbe und siech geworden ist, in einer merkwürdigen Maske, so vage an einen Arme-Leut-Christus von Uhde erinnernd. Neben ihm steht Fräulein Glöckner als seine Geliebte, ein frisches Blut mit unerfüllten Wünschen. Man merkt: die hat das Leben noch nicht klein gemacht, in der treibt und drängt es noch, die wird noch ihr Glück fordern wollen; und man ahnt, daß sie es sein wird, die das Stück bewegen wird. Und in einem Korbe ein fieberndes Kind, dem alle Kraft schon ausgeronnen ist. Nun zwei Episoden, von den Herren Meixner und Weiß frisch gespielt, und nun tritt Girardi auf, der Gehilfe des Drechslers, ein guter Patsch und in die Meisterin dumm verliebt. Man kennt ja den wunderbar einfachen und herzhaften Ton, den Girardi in solchen Momenten hat. Er ist auch diesmal unwiderstehlich. Man hat schon Herrn Weiß nachgeklatscht und, wie nun Girardi abgeht, regen sich alle Hände. Man atmet auf, im ganzen Haus ist ein Knistern und Wispeln, die Kenner winken sich zu: gut gehts, so fangen die großen Erfolge an. Aber inzwischen

ist Herr Wallner aufgetreten, der Greisler, dem das Haus gehört — der richtige „schöne Mann" für die Köchinnen in der Vorstadt, urgesund, stark und voll, mit einem steifen Nacken und großen weißen Zähnen, gefräßig und lechzend, vom Schlage jener Metzger oder Fiaker, welchen die kleinen schwindsüchtigen Näherinnen nicht widerstehen können. Nun ist es ganz still im weiten Hause geworden, man hört nur den tiefen, raschen Atem der Menge. Jeder spürt: jetzt ist das Schicksal unter die armen Leute getreten . . . Der Greisler kommt den Zins fordern. Der Drechsler geht fort. Die Zwei sind allein, der gierige Mann mit dem Mädel. Und nun geschieht, was geschehen muß. Er wirbt, kurz, brutal, als einer, der nicht gewohnt ist, daß man ihm nein sagt, und das Mädel — man kann eigentlich gar nicht sagen, daß sie sich ihm hingiebt; sie läßt sich nur von ihm nehmen. Die Franzosen haben einen guten Ausdruck: subir l'homme, einen Mann erleiden. Das ist es: in ihrer Verwirrung, in ihrer Angst um das Kind und wohl auch in ihrer verhaltenen Begierde kann sie nicht widerstehen. Sie folgt ihm in die Kammer. Und im Publikum geschieht ein leiser Ruck — fast wie ein Pferd sich erst unwillig schüttelt, bevor es sich aufbäumen wird. Noch ist es nur ein Ruck, und wie der Vorhang jetzt fällt, erstickt noch der Beifall das Zischen. Der Autor kann viermal erscheinen. Aber die Stimmung hat sich gewendet, und jeder Autor weiß, wie das Publikum ist, wenn es einmal nicht mehr will. Und im zweiten Akt will es von Anfang an nicht mehr. Es ist unruhig geworden, räuspert sich, hustet, scharrt, mag nicht mehr zuhören. Und nun kommt die gefährliche Scene. Der Drechsler ist zurückgekommen, er hat Verdacht, er spielt den guten Freund, er ist bereit, dem Greisler das Mädchen abzutreten — der geht in die Falle und mit der sorglosen Roheit des sieggewöhnten Mannes, der sich aus seinen Abenteuern kein Gewissen macht, gesteht er lachend ein, was geschehen ist. Der andere fährt rasend auf, zückt sein Messer und fällt den Räuber an. Sie ringen, der sieche Krüppel stürzt auf den Boden. Der Starke aber, erregt, in Wallung, gereizt, reißt das Mädchen wieder an sich und stößt es wieder in die Kammer. Und nun bricht ein Zischen aus, wie wir es lange in keinem Theater gehört haben, ein frenetisches Zischen, ein siedendes und niedergießendes Zischen, wie ein Platzregen, eine ganze bange Minute lang, als ob es das ganze Stück wegschwemmen

wollte, immer noch anschwellend, bis sich andere besinnen und nun mit derselben Wut klatschen und schreien und den Autor sehen wollen und nicht nachgeben und, während der eiserne Vorhang wie ein Beil herabfällt, immer noch toben und immer noch brüllen, mit den Füßen stampfend, in die Hände schlagend und die Zischenden mit höhnischen Zurufen bedrohend. Und so geht es jetzt den ganzen dritten Akt fort. Niemand weiß jetzt mehr, was eigentlich auf der Bühne geschieht — es sind nur noch zwei Parteien, die miteinander ringen. Die große Scene, in der nun der Drechsler, in seinem Hasse tückisch geworden, den Gesellen so verhetzt, daß dieser im Zorn die Rache auf sich nimmt und den Rivalen niederstößt, die beste Scene des Stückes, hört man gar nicht mehr an. Eine Dame steht plötzlich auf und verläßt den Saal. Eine andere folgt ihr, dann zwei, drei, nun erheben sich auch ein paar Herren — und im Nu sind es ganze Scharen, die flüchten. Sitzen bleiben! wird gerufen. Ruhe! Ruhe! brüllen andere. Die Schauspieler sehen sich an und stocken. Girardi faßt sich zuerst und hält den Ton mit einer prachtvollen Bravour; aber man sieht, wie er unter der Schminke rot geworden ist, und er preßt die Zähne zusammen, um ein Zittern seiner Stimme zu beherrschen. Und nun schreit jemand herunter: „Schluß! Schluß!“ Und nun beginnt ein anderer, der sich nicht zu helfen weiß, wie er sich gegen die Ungezogenheit des Publikums Luft machen soll, auf einmal ganz sinnlos wie rasend zu applaudieren. Und wieder steht man auf und rennt fort, ganze Reihen lang, während andere laut spotten und andere immer zorniger, immer wilder um Ruhe, Ruhe, Ruhe schreien. Und endlich ist es aus und der Vorhang fällt und, während immer noch gezischt und gepfiffen wird, stürmt man den Autor dreimal, viermal, fünfmal und immer wieder, immer wieder, brüllend, jauchzend, vor Erschöpfung stöhnend, immer wieder heraus. Es war schon beinahe eher ein Straßenkampf als eine Premiere . . . Und wie ist nun das Stück? Ein gut und verläßlich gearbeitetes Stück, nach der naturalistischen Methode sorgsam gemacht, dessen Autor sein Metier kann, aber nur freilich unser Publikum nicht zu kennen scheint, das noch immer nicht gelernt hat, das Thema von seiner Behandlung zu trennen. Das Thema, das Elend unserer Handwerker, mag unangenehm sein. Aber glaubt man es aus der Welt zu schaffen, wenn man seine Darstellung verhindert? Übrigens ist uns um

den Autor nicht bange. Der hat Pulver gerochen, der kommt wieder und holt sich seine Revanche. Er kann es.



Familie Wawroch

Ein österreichisches Drama in vier Akten von Franz Adamus. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 21. April 1900

Von einem Germanisten wäre eine nützliche Dissertation zu schreiben: über die Abwandlungen des socialen Themas in der deutschen Litteratur. Es erscheint zuerst in den dreißiger Jahren, nach der Juli-Revolution. Da tritt ein neues Geschlecht auf, nach neuen Reizen lechzend. Es ist, wie Freiligrath einmal gesagt hat, „in Opposition gegen die zahme Dichtung und gegen die zahme Societät". Seinen gierig aufgeregten Nerven genügt die stille klassische Linie, das sanfte Blau der Romantik nicht mehr. Es will Lärm und Sturm, das Grelle und das Extreme, heulende Töne und flammende Farben. Seiner vehementen Seele ist alles zu leise, zu dünn, zu matt. Es rennt die ganze Erde, bis in die Tropen, nach ungeheuren Effekten ab. Und nun bietet sich ihm das sociale Thema an. Da findet es, was es gesucht hat. Da sind so drohende und verruchte Farben, wie man sie noch nicht gesehen hat; da sind die wildesten Effekte. Da kann sein Zorn und sein Haß explodieren. „Das Verhältnis zwischen Armen und Reichen", hat damals Georg Büchner im „Hessischen Landboten" geschrieben, „ist das einzige revolutionäre Element in der Welt. Der Hunger allein kann die Freiheitsgöttin werden. Man mäste die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie." In die Revolution stürzt sich dieses Geschlecht, wie es sich auf den Orient wirft: aus Gier nach Sensationen; und die Not des Arbeiters ist ihm nur das größte Mittel der Revolution. Danach behandelt es sie auch: rein agitatorisch, mit wütenden Deklamationen, als eine Sturmglocke zum Alarmieren der Menschheit. Man denke etwa an das „Lied vom Hemde" oder auch an unsere Ada Christen, die noch ganz den Ton jener rheinischen Revolutionäre hat:

All euer girrendes Herzeleid
Thut lange nicht so weh,
Wie Winterkälte im dünnen Kleid,
Die bloßen Füße im Schnee.



All eure romantische Seelennot
Schafft nicht so harte Pein,
Wie ohne Dach und ohne Brot
Sich betten auf einen Stein!

Teilt man nun solche Tiraden in Rollen ab, von einer wüsten Handlung umgeben, einem Strike oder der Vergewaltigung eines armen Mädchens durch einen Fabrikanten, so hat man die erste Form des socialen Dramas, die sich auf unseren Bühnen noch bis in die achtziger Jahre hinein erhalten hat, als sie schon längst der veränderten Agitation der Socialisten gar nicht mehr entsprach. Die Agitation der Socialisten hatte ja nämlich auch deklamierend und lyrisch begonnen, besann sich aber bald, daß es wirksamer ist, zu zeigen, als zu reden. Seit dem berühmten Buche von Engels über „Die Lage der arbeitenden Klassen in England“ fing sie an darzustellen, statt zu hetzen oder zu fordern. Sie berief sich nicht mehr auf die „angebornen Menschenrechte“, sondern sie vertraute jetzt der „immanenten Macht der Entwicklung“. Keine Worte mehr, Thatsachen! war ihre Losung geworden; der Arbeiter keine oratorische Figur mehr, sondern in seinen Zuständen der Wahrheit gemäß geschildert, scheinbar ganz unparteiisch und ohne irgend eine Absicht, ja mit einer wahren Leidenschaft, nur durchaus exakt zu sein. Die Wirkung auf die Litteratur konnte nicht ausbleiben: die Dichtung ging dem wissenschaftlichen Socialismus nach. Das ist es, was die zweite Form des socialen Dramas bestimmt. Man fängt nun an, die Abhandlungen und Forschungen der Seminare von Gustav Schmoller und Adolph Wagner zu dramatisieren. Das höchste Werk dieser Phase, „Die Weber“ von Gerhart Hauptmann, ist durch ein wissenschaftliches Buch angeregt und nach ihm ausgeführt worden — über „Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien“ von Dr. Alfred Zimmermann, einem Schüler Schmollers. Man wird das vielleicht später einmal recht alexandrinisch finden: die Stoffe aus gelehrten Arbeiten geholt, in der von Arno Holz ausgerechneten Art behandelt. Die Menschen werden denn auch in diesen Dramen durchaus doktrinär dargestellt, immer nur als bloße Resultate ihrer Zustände, ohne einen individuellen Funken. Sie sind nur als Ausdrücke ihrer Verhältnisse da, ein eigenes Leben haben sie nicht. Sie sind bloße Reflexe ihrer Umgebung, sie gehen ganz in ihrer Gattung auf, sie scheinen nur aus ihrem

Gewerbe zu bestehen: Dieser ist ein Weber, jener ein Köhler, keiner ein Mensch. Den Menschen wieder im Arbeiter zu entdecken, den eigensinnigen und eigenwilligen, in seiner inneren Freiheit doch unerschütterlichen Menschen, das war erst der dritten Form vorbehalten.

Auch diese dritte Form des socialen Dramas entspricht wieder einer Wendung der Agitation. Ohne es zu wissen und zu wollen, ist sie ein Ausdruck der Krise im Marxismus. Man hatte allmählich unter den Agitatoren doch zu zweifeln begonnen, ob denn wirklich alles Menschliche, wie Marx und Engels behaupten — Staat, Recht, Religion, Sittlichkeit, Philosophie und Kunst, kurz alle „Ideologie“ — seinen realen Grund, seine eigentliche Ursache in den ökonomischen Verhältnissen habe; und Eduard Bernstein zuerst, dann Professor Masaryk sprachen nur eine allgemeine Stimmung aus, daß der Marxismus die Macht des Geistigen, des Subjektiven unterschätze. Man besann sich, daß der Mensch doch nicht bloß vom „herzlosen Denken“ der Wirklichkeit regiert wird. Man erkannte, daß, wenn man von einem Menschen alle Einwirkungen seiner Erziehung, seines Metiers, seiner ganzen Umgebung abzieht, doch immer noch ein unerklärlicher und geheimnisvoller Rest bleibt, und daß dieser erst es ist, der die Kraft und den Wert eines Menschen ausmacht. Was weiß ich denn, wenn ich von einem nichts als sein Metier weiß? Es mache doch jeder die Probe mit sich selbst! Nur wenn man eine neue Klasse aus der Ferne erblickt, täuscht man sich darüber, wie man sich täuscht, wenn man zum ersten Mal in ein fremdes Land kommt. Da sieht auch zuerst ein Mensch wie der andere aus, und alle scheinen dieselbe Stimme zu haben; das Allgemeine wirkt stärker als der Einzelne. Man wird aber doch nicht meinen, das Wesen eines Menschen zu erschöpfen, wenn man ihn einen Franzosen oder einen Engländer nennt, und wer länger unter einem Volke lebt, spürt immer mehr, wie gering am Einzelnen der Anteil der Rasse, wie stark die eigene Art ist. Mit Ständen und Klassen ist es nicht anders. Wer sie kennt, lernt erst das Besondere im Allgemeinen sehen. Das Typische: der Weber, der Köhler, tritt dann zurück und läßt den einzelnen Menschen vor.

Die Entdeckung des Menschen im Arbeiter, das ist die Wendung, die die dritte Form dem socialen Thema gegeben hat. Sie ist durch

Philipp Langmann geschehen, im Bartel Turaser. Da löst sich zum ersten Male ein Arbeiter von seinem Zustande ab, ja hebt ihn auf, in aller Not doch ein freier Mann, schwankend und wählend zwischen Gut und Böse, aus eigener Entschließung fehlend, aus eigener Entschließung büßend, und darum in aller Bedrückung doch sein eigener Herr. Daher denn auch zum ersten Male wieder eine wahrhaft dramatische Handlung, die durch den Streit eines Willens mit seinem Widerstande bewegt wird. Hier krachen nicht nur Verhältnisse los — hier steht ein Mensch, der mit ihnen ringt. Diesem Beispiel ist nun ein junger Schlesier gefolgt, Franz Adamus, mit seiner „Familie Wawroch". Er gehört zu jener Gruppe, die eine besondere Kunst der österreichischen Provinz fordert und das Specifische ihrer Menschen und Gegenden, den um sie schwebenden Geruch und Dunst, kurz, wie Hugo Greinz einmal gesagt hat, die „Provinzluft" mitteilen will. Die Absicht jener dritten Form, das Besondere am Arbeiter, den Einzelnen in der Masse darzustellen, kommt also hier mit einer Neigung zur Nuance zusammen, die gerade das Intime, das ganz Persönliche, das Eigenste im Menschen aufsucht, und das ergiebt eine Psychologie des Arbeiters von einer Fülle, einer Kraft und einer Schärfe, wie wir sie in unserer Litteratur noch nicht gehabt haben.

Dies scheint mir das Außerordentliche an diesem höchst merkwürdigen Stücke zu sein. Die Handlung ist ja roh, wird hin und her gebogen und bricht ein paar Mal ab. Auch hat die Tragödie des jungen Wawroch kein rechtes Verhältnis zur anderen des jüdischen Wirtes. Und so würde man noch mehr innere und äußere Fehler anmerken können. Aber wie stehen diese Arbeiter breit und voll und atmend da! Das sind keine bloßen „Farbenflecke", wie in jener ersten Form; die verschwinden nicht im tiefen Schatten der Masse, wie in der zweiten. Da ist jeder ein geschlossenes Wesen für sich, durch tausend Bedingungen, die niemals zuvor noch genau ebenso gestellt gewesen sind und sich niemals nachher mehr genau ebenso wiederholen werden, durch Rasse, Erziehung, Bildung, Umgebung, Beruf und Zufall mitbestimmt, die doch alle den Kern seines Lebens, was die Philosophen die Entelechie nennen, niemals vernichten können. Welche Ehrfurcht hat dieser Dichter vor dem tiefen und unerforschlichen Geheimnis, das auch der letzte, ärmste Mensch noch ist! „Ihr sagt immer", ruft er uns zu, „ihr sagt immer: der Arbeiter!

Der Arbeiter will das und das, der Arbeiter fühlt so und so! Aber seht doch hin: wo ist denn dieser abstrakte Arbeiter, von dem ihr in einemfort redet? Wo giebt es denn auch nur zwei Arbeiter auf der Welt, die dasselbe wollen und fühlen! Wo giebt es denn zwei Arbeiter, die sich wirklich gleichen? Nein, der Mensch ist größer als eure armseligen und elenden Kategorien! In diese fangt ihr die ewigen Absichten der Natur nicht ein! Trachte lieber jeder redlich seiner eingeborenen Bestimmung nach und erfülle sein Schicksal! Hütet euch vor der falschen Gleichheit! Bewahret euch die Freiheit!" Und so, in dieser reinen Gesinnung stiller Arbeit an sich selbst, wechselseitiger Duldung und frommer Ergebung ins Notwendige, führt sein Stück das große Wort des Sokrates aus, das er zum Motto des Buches[1]) genommen hat: Bürger, ihr seid Brüder, aber Gott hat euch verschieden gemacht!

Man durfte neugierig sein, wie denn das seltsame Werk, das mit allen Schablonen bricht und so viele Gewohnheiten verletzt, von der Bühne wirken werde. Die Freunde des Dichters hatten Angst. Freie menschliche Betrachtung der Dinge, die sich an kein Schlagwort kehrt, Wahrheit, die nach keinem Interesse fragt, Duldung, die allen gerecht sein will — das alles ist so gar nicht nach dem Geschmacke unserer zerrissenen, erbitterten, hassenden Zeit. Jeder ergreift Partei, fremde Meinungen will man nicht gelten lassen, die Klasse ist mächtiger als der Mensch. Von Freiheit wird viel gesprochen, aber jeder meint sie nur für sich selbst; die anderen will er beherrschen — alle mögen selig werden, aber nur nach seiner Façon. Es lag denn auch von Anfang an eine schwere Beklemmung auf dem Hause, wie eine schwarze und drohende Wolke, zum Bersten schwül. Einer sah den anderen fragend an: Darf man denn das, auch den Arbeitern die Wahrheit sagen? Und als nun in dieser grandiosen Versammlung der durch das Elend erbitterten, von Agitatoren verhetzten Arbeiter der junge Wawroch sich erhob, um leidenschaftlich seine ungestümen Anklagen gegen die Verführer zu schleudern, gegen „diese Herren da aus Wien": — „Aber das ist ja alles Lug und Trug! So ein Zukunftsstaat kann ja nie existieren! Ihr Unglücklichen, laßt euch doch nicht belügen von diesen falschen Aposteln da!" und „Eine Maschine wollt ihr aus

[1]) Verlag von Albert Langen, München.

der ganzen großen Welt machen zum Brotbacken und zur Fabrikation von Kleidern und Stiefeln, und alles, was noch Großes ist am Menschen, soll zu Brennholz zerkleinert werden, um diesen Moloch damit zu heizen!" — da ging es zum ersten Male los, da regte sich gegen das stürmische Klatschen eine entrüstete Opposition. Es wäre ganz interessant, diese Opposition in ihre Teile zu zerlegen. Da waren wohl zunächst die gemütlichen Leute, die überhaupt von solchen unangenehmen Sachen lieber nichts wissen, die „sich im Theater unterhalten wollen", die von vornherein beleidigt sind, wenn einmal nicht das weiße Rößl gegeben wird. Leider bekamen sie Zuzug von einer Seite, die sonst für den Dichter gegen die Banausen zu streiten pflegt, von der socialistischen Jugend des Parterres und der Galerie. Hoffentlich werden die Männer, denen sie vertraut, den Mut haben, ihr zu sagen, daß sie gefehlt hat. Oder soll die Freiheit, für die sie kämpfen, nur darin bestehen, daß man den Arbeitern schmeicheln muß? „Der Dichter steht auf einer höheren Warte als auf der Zinne der Partei", hat einer gerufen, den sonst auch die Radikalen gelten lassen. Seit Jahren ringen wir um das Recht, frei unsere Meinung von der Bühne herab zu verkünden. Wir haben genug zu thun, uns der Zensur zu erwehren. Wollen uns jetzt auch noch die socialistischen Studenten in den Rücken fallen? Wollen sie polizeilicher sein als die Polizei?

Aber der Lärm der Beleidigten kam nicht auf gegen den Sturm der Begeisterten, die immer wieder, von Akt zu Akt immer stürmischer, immer enthusiastischer, nach dem letzten wohl an die zwanzig Male, den jungen Dichter riefen, der, ein bißchen verwundert, mit großen fragenden Blicken herabschauend, immer wieder mit seinen Schauspielern erscheinen mußte, die, Mann für Mann, jeder an seinem Platze vollkommen, ihre höchste Kraft zu einer Vorstellung eingesetzt, wie wir sie, von solcher Energie und Wahrheit, seit langem nicht gesehen haben.



Einakter

(Am 7. September 1900)

Drei Einakter, recht ungleich an Wesen und Wirkung. Der stärkste unter ihnen ist „Die Bildschnitzer, eine Tragödie braver

Leute“ von Karl Schönherr, einem jungen Tiroler. Statt „Tragödie“ wäre wohl richtiger zu sagen: ein tragischer Moment. Es ist nämlich nur die Explosion; was doch erst das Wesen der Tragödie ausmacht, uns zu zwingen, daß wir eine solche Explosion förmlich als die Rettung, um nur wieder aufatmen zu können, wie ein befreiendes und erlösendes Gewitter fast herbeiwünschen müssen, fehlt hier. Aber das betrifft ja schließlich nur den Namen. Die Präcision, mit der das Stück gearbeitet ist, die Sicherheit der Führung, die Verteilung der Mittel und Motive sind ganz wunderbar. Das Elend armer Menschen im Gebirge wird mit zunehmender Kraft geschildert, gar nicht etwa in der tiftelnden und strichelnden, Notiz um Notiz aufklebenden Manier der Naturalisten, sondern breit, groß und gleichsam sprungweise, in mächtigen Sätzen über Felsblöcke hin, immer höher, immer weiter. Der Friedl, kaum genesen, hat sich beim Schnitzen den Meißel in die Hand gerannt, die Hand muß abgenommen werden, der Arm schwillt schon an. Was soll aus den Kindern werden, wenn er vom Spital als Krüppel zurückkommt, was aus der Frau? Sie hat noch alles aufrecht „übertaucht“ — verwöhnt ist sie ja nicht. „B'sinn' dich nur“, tröstet sie ihn, „wie wir nach der Trauung von der Kirche weg heimgangen sein! Unser Hochzeitsessen waren g'röstete Erdäpfel und a saure Milch — und danach hast du dich zur Schnitzbank g'setzt und i hab' den Boden g'rieben! Gut haben wir's ja niemals g'habt, aber gangen ist's halt doch!“ Jetzt wird ihr aber doch schon selber angst, jetzt „haut's auf sie von allen Seiten los mit Stock und Prügel!“ Winter ist, Weihnachten vor der Thür, da fordert jeder sein Geld ein, der Hausierer drückt die Preise noch mehr — wohin sie blickt, sieht sie sich von Gefahr und Not umstellt. Der einzige Gebhart, der ihr hilft, ein Freund Friedls aus der Schule und von den Soldaten her, aber dem wird's auch schwer, und er soll auch noch seinen wunderlichen und zänkischen alten Vater erhalten, der von Angst und Neid schon völlig zerrüttet und zerfressen ist. In einer atemlosen Scene, in der alles mit einem großen Griff zusammengerafft und doch die Mäßigung eines Meisters bewahrt wird, zeigt der Dichter nun, wie Menschen durch Elend ganz außer sich, ja in eine wahre Trunkenheit des Unglücks geraten, die sie um alle Menschlichkeit bringt und auf die letzten Regungen des Tieres reduciert. Die Schusterin ist das Geld für die „Batscherln“

des Kindes verlangen gekommen, keifend und schreiend. Der Gebhart kann den Jammer nicht mehr ansehen, es zerreißt ihm das Herz, er verlangt vom Vater die zwei Gulden zurück, die er ihm eben gegeben. Der Alte will nicht, wehrt sich. Den Sohn fällt ein ungeheurer Zorn an, er packt ihn, entreißt ihm das Geld und wirft es der Schusterin hin. Nun jammert der Alte und weint: „Aus=g'raubt hat er sein' Vater, wie a Strauchdieb! Betteln schickt er mi, a Klostersuppe betteln!“ Gebhart will ihn beschwichtigen, er hat es doch nur für das Kind gethan: „Dös muß ja doch jeden Menschen 's Herz im Leib' umdrahn, wenn man so ein armes klein's Hascherl woanen sieht!“ Aber jener, der jetzt, indem er sich vom ersten Schrecken erholt, erst recht in die Hitze kommt, wird immer höhnischer, immer tückischer: es ist ja gar nicht das Kind, das ihm „das Herz umdraht“ hat, es ist die Frau — „Hast am End' das kleine Hascherl mit dem großen Hascherl verwechselt?“ Und nun ist er nicht mehr aufzuhalten: „Dös bißl Flennen von der Sonleitnerin hat di ja ganz rebellisch g'macht! Übrigens, wie sich das schöne Weibsbild so weinend über'n Tisch hing'lehnt hat — das hat sogar mich a bißl angriffen! Laßt sich denken, wia's da erst dir zu Mut' war, armer Kerl! Dir muß es ja durch den Leib g'fahren sein wie Messerschnitt — dir muß es ja's Herz umdraht haben, wie sie hast weinen sehen — dein Augentrost — deine Buhlin!“ Und immer mehr in Rage, schimpfend, fluchend, hebt er den Stock und schlägt auf den ganz vernichteten Burschen los und rennt fort. Gebhart sitzt und regt sich nicht, er kann nicht mehr, ihm ist jetzt schon alles eins, er fühlt sich „so abg'schunden ... so hundsmüd! Wenn i nur schon hin wär'!“ Da stürzt die Frau in aufwallender und überströmender Zärtlichkeit auf ihn zu, ihn umschlingend: „O, du guter Mensch — du lieber — du guter!“ Aber nun fährt wie ein Messer die heisere Frage des kranken Mannes zwischen sie: „Was habts denn ihr Zwei — da?“ Der Friedl hat sich leise aufgerichtet, ist aus dem Bett gekrochen und erblickt sie. Sie sehen ihn an, er sieht sie an, keins sagt ein Wort; man hört nur das Kind glücklich in seinen „Batscherln“ herum=springen. Der Arzt kommt, den Friedl ins Spital abzuholen, aber der will jetzt nicht mehr, will nichts mehr wissen, will sterben, leise lallend: „Gut sein lassen!“ Der Gebhart schreit gepeinigt auf: „Friedl! i pack mi z'sammen und geh' in die weite Welt und komm'

nimmer!" Da reicht ihm der Sterbende die Hand hin, stöhnend: „Da bleiben — für dein Weib — und deine Kinder sorgen!" Das Ergreifende an dieser Scene ist, wie sie ihren Menschen alle Schleier abreißt und sie uns gleichsam in ihrer nackten Urgestalt zeigt; schaudernd empfinden wir, wie dünn doch die Decke von Erziehung, Vernunft und Sitte über unseren Instinkten und wie zerbrechlich sie ist: die Not braucht nur zu pochen und das Tier bricht durch. Wie ein Tier springt der Alte auf, wie ein Hund nach der Hand schnappt, die ihm seinen Brocken nehmen will. Wie ein Tier kriecht das Weib herbei, wie ein Hund sich anschmiegt, dem man einen Dorn ausgezogen, und sich dankbar reibt und einem die Finger leckt. Menschlich können Menschen nur im Glück sein. — „Jephtas Tochter" von Felice Cavalotti ist eine nette Plauderei in der älteren französischen Manier. Jephta, „so eine Art Präsident in der Republik Palästina", hat gelobt, wenn er siege, das Erste, was ihm bei der Heimkehr entgegentreten würde, dem Herrn zu opfern. Es ist seine Tochter. Da sie das Schreckliche erfährt, bittet sie nur um eine Frist von zwei Monaten, um in die Wüste zu gehen und dort mit ihren Gespielinnen zu trauern. Ganz so erbittet sich die junge Gräfin Beatrice von ihrem Gatten nach der Hochzeit noch eine Frist — bis zur „Opferung". Der Gatte ist ein großer Freund und Kenner der Frauen, dem diese Frist zum Ausruhen ganz angenehm ist — und sie ist ja auch noch so jung, so thöricht, fast ein Kind! Der Scherz des Stückes besteht nun darin, zu zeigen, daß der große Kenner die Frauen noch gar nicht kennt und unversehens um den kleinen Finger des allerliebsten Kindes gewickelt wird. Das ist harmlos, recht graziös, nicht ohne Witz, und eine artige Schmeichelei für die Damen, die sich immer gern erzählen lassen, wie klug sie eigentlich sind. Seltsam ist einem dabei nur, wenn man sich erinnert, welch ein vehementer und blutig gewaltsamer Mann es war, der dieses zuckersüße, himmelblaue, rosenrote Ding ersonnen hat. Es giebt Werke, die Bekenntnisse der Dichter sind; andere scheinen eher Verstecke für sie zu sein. — Ein recht leerer und unnützer Spaß ist „Der Küchenjunge" von Adolphe Aderer und Armand Ephraim. An verbrauchten Figuren wird da mit abgenützten Einfällen sehr umständlich dargethan, eine wahrhaft liebende Frau könne es einem napoleonischen Obersten sogar verzeihen, daß er seine Karriere als Küchenjunge

begonnen; so heroisch sei jene große Zeit gewesen. — Die „Bildschnitzer“ und „Jephtas Tochter“ wurden sehr gut gespielt. In beiden Stücken war der Ton durchaus getroffen: hier das Tändelnde, ein bißchen Geistreichelnde, Kokette von den Damen Retty und Wallentin und den Herren Kramer und Weiße in charmantem Hin und Her; dort der knappe Ernst, die Wucht, die dumpfe Erbitterung, vor allem von der ergreifend wahrhaften und einfachen Frau Glöckner, der sich die Herren Martinelli, Kutschera, Russeck und Kramer, die Damen Josephi und Martinelli vortrefflich eingestimmt anschlossen. Beide Stücke wirkten denn auch sehr: das eine leicht und angenehm, das andere tief und groß. Im „Küchenjungen“ that man ein bißchen gar zu viel. Es ist eben immer bös, wenn die Schauspieler das Gefühl haben, dem Autor nachhelfen, „antauchen“ zu müssen. Um einen Grad diskreter, wäre der ergötzliche Ton des Fräuleins Wallentin noch wirksamer, der Oberst des Herrn Brandt erfreulicher gewesen. Mit Anstand führte sich ein Fräulein Kurt ein, sie ist hübsch, bewegt sich sicher und scheint Takt, Laune und Geschmack zu haben.



Die hohe Schule

Fünf Akte aus dem Leben eines Mädchens von Talent. Ein Münchener Stück von Ernst v. Wolzogen. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 22. September 1900.

„Alle Menschen guter Art“, heißt es in „Dichtung und Wahrheit“ einmal, „empfinden bei zunehmender Bildung, daß sie auf der Welt eine doppelte Rolle zu spielen haben, eine wirkliche und eine ideelle.“ Damit ist das Problem ausgesprochen, das sich den Menschen mittlerer Gattung immer von neuem stellt: wie sie die beiden Rollen ausgleichen und eine zur anderen ins rechte Verhältnis setzen sollen. Ganz große und glückliche Wesen mögen bei sich der höheren Bestimmung so gewiß sein, daß sie niemals bedroht werden können, sich im gemeinen Dasein zu verstricken und ihren inneren Beruf zu verlieren; so sehen wir Visionäre und Propheten oder auch Helden und Eroberer von unseren Dingen abgewandt, im Anblick schöner Fernen erquickt, die Erde kaum sachte berührend, nach unbekannten

Gesetzen zu verhüllten Zielen schreiten. Andere wieder, ganz niedrige und dumpfe Geschöpfe, stecken im Boden fest, ans Nächste geschlossen; das Wirkliche genügt ihnen, und so gehen auch sie sicher und unangefochten dahin. Die Unruhe und Verlegenheit, ja die eigentliche Komödie unseres Daseins beginnt erst bei jenen, die sich nicht auf das unmittelbare Gebot des täglichen Lebens beschränken, im Wirklichen und Irdischen nicht beruhigen und doch auch, von edleren Begierden verlockt, kein Ideal entschieden ergreifen können. Sie haben wohl einen Strahl von drüben erblickt, aber statt ihnen zu leuchten, blendet er sie nur und erschreckt sie. So schließlich fürs Wirkliche verdorben und doch unfähig, sich zu erheben, schwanken sie zwischen Erde und Himmel und wissen sich hier und dort nicht zu raten, gleich ohnmächtig, jene zu behaupten, wie diesen zu erringen. In großen Zeiten ist es das Glück solcher in der Mitte zögernden Naturen, daß dann eben Visionäre und Propheten oder Helden und Eroberer erscheinen, welche die mittleren Menschen mit sich fortreißen und hinanziehen. In kleinen Zeiten aber ziehen die Niedrigen und Gemeinen, eben die „Wirklichen", sie zu sich herab. Jenes ist das größte Schauspiel, das uns die Geschichte an ihren höchsten Punkten zeigt; in den Perserkriegen sehen wir eine ganze Nation die „wirkliche Rolle" abwerfen, um in der „ideellen" aufzugehen. Dieses ist die melancholische Posse unserer Tage; da können wir immer wieder gewahren, wie Menschen „guter Art", denen es nur an der inneren Direktion fehlt, mit ihrer irren Sehnsucht nach einem Ideal bloß zum Spotte roher, aber im Wirklichen fester Leute werden und gegen solche wehrlos sind.

Dieses Thema berührt Wolzogen in seinem neuen Stücke. Um es völlig darzustellen, müßte jede der drei Gattungen von Menschen, die wirkliche, die mittlere und die ideelle, an einem Exemplar gezeigt werden, und es könnte eine geistreiche Wendung geben, wie die Sicherheit der ersten, nachdem sie über die schwankenden Gestalten der mittleren spielend triumphiert, schließlich doch an der viel höheren Gewißheit der dritten, der ideellen, zu Schanden würde; wir hätten dann den Trost, daß die Willkür des Weltlaufes doch nur eine scheinbare ist und sich am Ende die Gerechtigkeit überall durchsetzt. Dazu würde aber ein moderner Autor in Verlegenheit um ein Beispiel des ideellen Menschen sein, das in unseren Zuständen glaubhaft zu machen sich wohl niemand die Kraft zutrauen kann.

Wolzogen läßt deshalb dieses weg und begnügt sich, an einem dummen Mädel, das alle Männer foppt, uns darzuthun, daß es die Hauptsache im Leben ist, seiner Rolle sicher zu sein.

Das Stück erzählt die Karriere eines Münchener Mädchens „von Talent“, das es von der Ladnerin bis zur Gräfin bringt; wenn der Vorhang im ersten Akt aufgeht, sehen wir sie in einer armseligen Mansarde sich ihre Stiefletten zuknöpfen — wenn der Vorhang im letzten fällt, kutschiert sie eben in ihrem Phaeton aus dem Schlosse, einen winzigen Groom mit Cylinder und gekreuzten Armen hinter sich. In solchen Fällen, die ja vorkommen, pflegt man neugierig zu fragen: Wie mag das Mädel das eigentlich angefangen haben? Mein Gott, heißt es dann, sie ist eben hübsch! Wir kennen aber viel Hübschere, denen es nicht gelingt. Sie hat keine Tugend, heißt es weiter. Aber keine Tugend hätten viele. Wenn es genügen würde, hübsch zu sein und keine Tugend zu haben, um Gräfin zu werden — so viele Grafen giebts doch gar nicht! Es muß etwas anderes sein, wodurch diese Rasse von Mädchen, die reussieren, so stark das Glück an sich zieht. Sie sind oft gar nicht so hübsch, als man denken möchte, und ihre Untugend stellt man sich auch meistens ärger vor; manche kommen da mit einem recht bescheidenen Aufwand aus. Aber sie haben einen großen Vorzug: sie vermengen jene zwei Rollen nicht, die „wirkliche“ und die „ideelle“ — sie entscheiden sich. Die anderen nehmen sich auch vor, Gräfinnen zu werden — aber dabei, wenn möglich, doch auch ein bißchen „aus Liebe“: sie fallen aus der „wirklichen“ plötzlich in die „ideelle“ Rolle hinüber und verderben sich so alle beide. Das haben ja überhaupt die meisten Menschen, daß sie, jahrelang ihrem Vorteil nachstrebend, gerade im größten Moment auf einmal auslassen, durch irgend eine Laune oder Reue verwirrt, die ihnen nun mit einem Schlage alles zerstört. Das „Talent“ des Lebens, bei Männern wie bei Frauen, besteht aber eben darin, was ihnen immer begegnet, stets mit derselben Kraft auf dasselbe einmal erfaßte Ziel hin zu beziehen, ohne je von schönen Worten oder trägen Stimmungen, von irgend welchen „Sentiments“ abgelockt zu werden. Das Leben ist ja gleichsam ein Schach, das wir mit lebenden Figuren spielen. Die meisten Menschen verderben es sich aber durch Beziehungen zu den Figuren, die mit dem Spiele nichts zu thun haben. Statt unbekümmert zu ziehen, wie es jedesmal ihr Vorteil

will, haben sie bald den Springer zu gern, um ihm diesen Zug zuzumuten, bald ist ihnen wieder ein Läufer unsympathisch. „Talente" sind nur die, denen es bei jeder Person, mit der sie zu verkehren haben, sofort klar wird, ob sie ihr Rössel oder ihr Läufer sein wird, und denen es ausgemacht ist, daß das Rössel eben springen und der Läufer eben laufen soll. Ich finde es sehr fein von Wolzogen, daß er vermeidet, seine Rosi Huber irgendwie vor anderen kleinen Münchener Mädeln auszuzeichnen, und ihr nichts passieren läßt, was nicht einer jeden von ihnen jeden Tag passieren kann: Die Männer laufen ihr nach, sie liebelt mit jedem, geht wohl auch einmal noch weiter, hält sich aber mit keinem auf und vergißt das „Höhere" nicht, zu dem sie sich „bestimmt" fühlt — dies ist der einzige Unterschied von den anderen, die ihre Abenteuer leichtsinnig genießen, während sie sie ernst wie einen Beruf nimmt. Und so läßt uns das heitere Stück an einer freilich etwas dünnen Handlung die Lehre vernehmen, daß es, um Karriere zu machen, gar nicht auf die berühmte Gunst der Verhältnisse ankomme, sondern nur auf die Kraft der Person, eben die Verhältnisse, die sie braucht, an sich zu reißen und ihnen die Wendung zum eigenen Vorteil zu geben.

Der Rosi steht, als der richtige Kontrast, eine seltsame Gestalt gegenüber, der Doktor Anastasios Papadopulos, ein Grieche, der durch sein mystisches Gehaben eine exotische Prinzessin berückt hat, ihn zu heiraten und zu versorgen, Spiritist, Magier und Theosoph, einer jener Wundermänner mit langen schwarzen Bärten, wie sie zu jedem besseren modernen Zirkel gehören. Er würde eigentlich die Breite eines Romans brauchen, um ganz zu erscheinen. Da wäre auch Platz für seine Vorgeschichte, die man bei solchen berechnenden Phantasten eigentlich kennen muß. Da könnte er uns zuerst jung, glühend, noch selbst von seinem Weine trunken gezeigt werden. Alle diese Wundermänner haben nämlich selbst einmal an ihre Wunder geglaubt. Es kommt ihnen nur dann später die „wirkliche Rolle" dazwischen: die täglichen Bedürfnisse und Sorgen des gemeinen Lebens. Dies macht sie zu Betrügern. Ein wahrer Prophet, der seiner Sache gewiß ist, wird gelassen dem Leben geben, was des Lebens ist. Hat er Hunger, so wird er zu essen verlangen, wie andere Menschen auch, unbesorgt um sein himmlisches Amt. Aber der Wundermann hat Angst, daß sich das für einen Propheten nicht schicken möchte. Daher die hieratischen Geberden bei den ge-

wöhnlichsten Verrichtungen, daher die ewige Sorge um die große Pose, um den feierlichen Schein. Er wäre mit der Rosi sogleich fertig, wenn er ihr die Wahrheit sagen könnte: ich habe Appetit auf dich, komm her! Aber das traut er sich nicht: er will ja immer noch der Pater ecstaticus bleiben. Und so muß er dem resoluten Mädchen erliegen, wie zuletzt das Halbe und Falsche immer dem Ganzen und Wahrhaften erliegt. Das ist schließlich die Moral dieses höchst unmoralischen Stückes.

Unmoralisch ist das Stück ja. Aber man braucht vor diesem Worte nicht gleich so zu erschrecken. Jemand kann mit der moralischen Ordnung der Dinge, die sich die Menschen eingerichtet haben, ganz einverstanden sein, ohne es für notwendig zu halten, daß man nun alles immer nur nach ihr allein beurteilen müsse. Ich sehe ein, daß das Stehlen unter den Menschen nicht erlaubt sein kann, und daß ein Dieb, wenn er sich erwischen läßt, bestraft werden muß. Aber dazu sind die Polizei und das Gericht da; die besorgen das schon, und ich kann noch immer, bei aller Verwerflichkeit des Diebstahls, in einem besonderen Falle, wenn ein Dieb sich einmal besonders verschmitzt und überraschend anstellt, den Geist oder Witz, mit dem er sein sträfliches Metier betreibt, doch ruhig zugeben, ja sogar, man entschuldige schon, mit einigem Vergnügen bewundern. Die uralte Poesie der Lumpen und der Spitzbuben beruht darauf, die deswegen auch nicht das Stehlen anempfehlen will, so wenig, als die Modernen die freie Liebe „verherrlichen" wollen, wie es immer gleich heißt, wenn sie sie darstellen. Das Publikum mißversteht sie: sie wollen der Moral gar nichts anthun, sondern sie glauben nur, es sei, um sich zu erfrischen, von Zeit zu Zeit ganz gut, eine freiere Höhe zu ersteigen, von der man lustig herabsieht, und sich im Geiste eine Weile einer Macht zu entziehen, der zu gehorchen auch sie sonst für unerläßlich halten. In starken und gesicherten Zeiten läßt man sich das auch immer mit der besten Laune gefallen. Was haben die Päpste nicht alles ihren Poeten lachend erlaubt! Erst wenn sich eine Gesellschaft bedroht fühlt, wird sie strenge. Das ist ja auch ganz natürlich: ein starker Tyrann kann den Spott des Narren ertragen — in einer gefährdeten Republik muß man fürchten, es könnte am Ende Ernst aus dem Spaße werden. Die Moralisten sollten das bedenken: wenn sie gar so empfindlich sind, machen sie uns die Moral nur verdächtig.

Diese Bemerkung den gestrengen Herren, die bei der Premiere gestern auf die liebenswürdigen Frechheiten der geistreichen Komödie durchaus nicht eingehen wollten, und bei den lustigsten Stellen noch in leisem Widerstreben verharrten. Es war wieder einmal einer jener Abende, wo das Publikum von Anfang an nicht recht will, und die ganze Energie der Frau Odilon, die zuerst, im münchnerischen Teil, etwas unsicher ist, aber die allmähliche Entwicklung zur Gräfin in hinreißender Laune mit verblüffenden Einfällen darstellt, war notwendig, um vom dritten Akt ab doch eine Art Erfolg zu erzwingen. Es ist übrigens möglich, daß das Stück zu jenen gehört, die sich allmählich erst in die Gunst des Publikums spielen, wie die „Verliebten" oder „Untreu", die auch dem nervösen und ungeduldigen Publikum der Premieren, das immer gleich überrumpelt sein will, zu „dünn" waren, dann aber von Vorstellung zu Vorstellung immer entschiedener gefielen. Dies wäre schon der vortrefflichen Darstellung wegen zu wünschen. Herr Weisse als Papadopulos, Fräulein Wallentin als Prinzessin, Herr Kramer, Herr Kutschera und Herr Russeck sind ausgezeichnet. Ganz besonders aber ist Herr Brandt zu nennen, dem wir Unrecht gethan haben, ohne unsere Schuld: man hat ihn als Liebhaber eingeführt, und da war er schrecklich — gestern hat er sich in einer Charge als ein Komiker ersten Ranges gezeigt, etwa an Herrn Reinhardt vom Deutschen Theater erinnernd.



Lord Quex

(Am 10. November 1900)

Beim Theater ist nichts schwerer, als sich nicht ins Extreme zu verlieren. Das Publikum hat eine starke Neigung, immer auf die Mode zu schwören. Ein Thema packt es; und nun soll kein anderes mehr erlaubt sein — nur „Ehebruch" oder nur „Arme Leute". Eine Form gefällt ihm; und nun will es keine andere mehr dulden — nur „Dialog" oder nur „Milieu". Giebt man ihm aber darin nach, so hat man keinen Dank: denn was ihm heute beliebt, kann schon morgen wieder vergessen sein und wird

nun so heftig geschmäht, als es eben noch begehrt worden ist. So reißt die Entwicklung immer gleich wieder ab, der Geschmack springt hin und her, und immer mehr entfernen wir uns von ruhiger, ausgeglichener und konsequenter Bildung. Schon in den Maximen, die Goethe für den Betrieb des Weimarer Theaters erlassen hat, finden wir darum die Frage berührt, was denn zu thun sei, um die andringenden Launen des Publikums abzuwehren und es zu einer gewissen Toleranz zu erziehen. Es heißt dort einmal: „Wer darauf denken dürfte, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixieren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lernt, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken; man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung besucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte.“ So hat Goethe die Aufführung der aparten Turandot zu rechtfertigen versucht, und ähnliche Erwägungen werden jeden Direktor, der an die Zukunft denkt, bestimmen, sich manchmal nach Stücken umzusehen, die von der eben herrschenden Mode abweichen, und er wird dabei ausländische vorziehen müssen, weil das Publikum diesen höflicher zu begegnen pflegt. Man schreie da nur nicht gleich über Verrat an den eigenen Autoren, welchen es doch schließlich am meisten zugute kommt, wenn dadurch eine größere Freiheit des Geschmackes gewonnen wird; sie sind es, die zuletzt den Vorteil haben, wenn sich das Publikum durch Beispiele belehren läßt, daß es auf der Bühne weder der Stoff noch die Form ist, was eigentlich entscheidet, sondern doch immer nur der Geist und die Kraft des Autors allein. Als ein solches Beispiel mag die Aufführung des „Lord Quex“ von Arthur W. Pinero gemeint sein, eines nach unseren Begriffen recht seltsamen Stückes, das doch einen eigenen Reiz hat. Wir verlangen von einem Stück vor allem einen be-

stimmten, durchgehenden Ton; seine Wärme soll sozusagen durch alle Scenen gleichmäßig verteilt sein. Dem Engländer dagegen scheint es nichts zu machen, wenn der Autor mitten in einer geistreichen Scene plötzlich eine ganz banale Wendung nimmt, vom Raffinierten ins Triviale gerät und immer wieder gewissermaßen aus seiner Kultur fällt. So befremdet es uns hier, daß ein offenbar sehr feiner und spöttischer Psychologe die gröbsten Mittel der Darstellung nicht verschmäht, und wir können gar nicht begreifen, wie sich eine fast französische Freude an pikanten Zügen mit einer so sorglosen Führung der gemeinsten Handlung vereinigen kann. Lord Quex will ein Mädchen heiraten, das er liebt; eine kecke Manicure, die ihm nichts Gutes zutraut, will die Heirat verhindern, indem sie ihm allerhand Schlingen legt und Fallen stellt: sie ringen förmlich miteinander, der Mann siegt. Zwei Energien messen sich, es giebt ein wahres Duell zwischen behender List und ruhiger Kraft, und wie nun da die Art der Frau, eine Sache zu betreiben, neben die männliche gehalten wird, und wie die beiden allmählich vor lauter Lust am Fechten fast den Preis zu vergessen scheinen, das könnte gar nicht witziger eingefädelt sein. Dazu mancher muntere scenische Einfall — so gleich der erste Akt bei den zierlich elegante Hände besorgenden Manicuren und dann wieder, im dritten, die schöne Nachtstimmung in einem einsamen alten Schlosse. Ein deutscher Autor würde nun untröstlich sein, wenn es ihm nicht gelänge, diese Teile auch vollkommen anzupassen und einzufügen; uns macht nichts mehr Mühe, als ein ganzes Stück auf die Höhe der großen Scenen zu bringen. Der Engländer ist praktischer: er denkt offenbar, daß jede Form, auch die reinste, schließlich doch nur eine Konvention ist, und so kümmert er sich nicht viel und läßt es, um seinen Handel fortzuspinnen und abzuschließen, bei der leeren Routine bewenden. Wir aber, bald angezogen, bald abgestoßen, bleiben unschlüssig zurück, ob wir mehr seine Bravour bewundern oder, am Ende doch um alle Motive geprellt, uns über das nichtige Spiel ereifern sollen. Die beherzte Manicure darf Frau Odilon zu ihren besten Rollen zählen; für weibliche Verschlagenheit und List weiß sie immer neue Wendungen zu finden, und wenn sie unvermutet durch ihre Tücken dann auf einmal den braven Kerl hervorscheinen läßt, sind wir gegen jede Verwegenheit entwaffnet. Vortrefflich giebt Herr Thaller den

Quer; wie er zuerst leichtsinnig tändelt, dann leise mißtrauisch wird, die Gefahr merkt, schon seine Sache verloren geben muß, sich aber wieder faßt und das Spiel doch noch ertrotzt, das wird mit einem Takt, einer eleganten Sicherheit und einem Geiste ausgeführt, über die nicht viele deutsche Schauspieler gebieten. Die beiden rissen denn auch das Publikum, dem die beiden ersten Akte wenig zu behagen schienen, im dritten, eben bei jenem Duell, zu stürmischer Zustimmung hin.



Johannisfeuer

Schauspiel in vier Akten von Hermann Sudermann. Zum ersten Male aufgeführt am 24. November 1900.

Unter den vielen merkwürdigen Entwicklungen der Generation von 1890 ist die von Sudermann vielleicht die schönste. 1890 ist eine neue Generation auf der deutschen Bühne erschienen, die mit einem die Welt zu erobern sich ungestüm vermaß. Sudermann war es, dem dies zuerst gelang. Von einer revolutionären Gesinnung, die ihm sogleich die Jugend gewann, dabei aber doch im Ausdruck, in der Vorliebe für starke Worte und grelle Situationen, in einer recht theatralischen Neigung, allen Verhältnissen sofort den großen Konflikt, die laute Explosion abzusehen, den Bedürfnissen des Publikums gerecht, hatte er mit seiner „Ehre" einen ungeheuren Erfolg. Die Gefahr war nun nur, daß er, von dieser Wirkung selbst betäubt, die er ja gerade dem Derben und Rohen in seiner seltsam vermischten Begabung zuschreiben mußte, sich immer mehr zum Publikum hin verlocken lassen würde, besonders da er mit seinem zweiten Stück, „Sodoms Ende", in welchem er den gemeinen Geschmack völlig vermieden und sein Inneres auf das reinste geäußert hatte, eine ungerechte und harte Abweisung erlitt. Ihr schien er denn auch im dritten, der „Heimat", schon zu erliegen. Diese ließ selbst seine Freunde befürchten, er habe sich bereits ganz an die Rücksicht auf die Menge verloren. Damals fing man an, ihn den deutschen Sardou zu nennen, und bei jenen geschwind absprechenden Spöttern, denen es eine wahre Erleichterung ist, sich eines Talents entledigen zu dürfen, wurde es nun Mode, ihn nicht mehr ernst zu

nehmen, sondern als einen bloßen „Macher" abzuthun. Es wird ja nun aber wohl eine falsche Psychologie sein, wenn man meint, der eine werde gleich als ein Künstler, der andere als ein bloßer Virtuose geboren, und das müßten sie nun bis an ihr Ende bleiben. Die Natur ist ihrer Sache nicht so gewiß, fängt vieles an, läßt manches fallen, und der Wille des Einzelnen vermag da doch wohl mehr, als man gewöhnlich glaubt. Ursprünglich ist in den meisten Talenten Eigenes und Fremdes, Neues und Altes, Selbstgefühl und Anempfindung so verschlungen und verwirrt, daß sie selbst gar nicht wissen können, was denn davon nur ihnen allein gehört, und daß sie sich nur aufs Geratewohl, wie es eben kommt, durch oft recht konfuse Werke stürmisch entladen. Nun erst, wenn das Werk zu wirken beginnt, kann das Talent daran sich selbst und das Publikum erblicken. Es hat ja wie im Schlafe oder Rausch geschaffen, aber jetzt verraucht der Taumel, es sieht das abgelöste Werk vor sich und kann es jetzt erst vergleichend erkennen. Es merkt jetzt erst, was daran sein Eigentum und was etwa bloß angelernt und unbewußt nachgeahmt ist. Aber es merkt jetzt auch, was das Publikum will, und der Jüngling wird vielleicht schmerzlich gewahr, daß er gar nicht durch sich, nicht durch die echten Töne seiner Empfindung gewirkt hat, sondern gerade durch das Unedle und Trübe, das in sich auszumerzen ihn sein Gewissen treibt. Was soll er nun thun? Auf den kaum errungenen Erfolg verzichten, um sich treu zu bleiben? Oder, die leise Stimme der Scham verachtend, sich dem Publikum ergeben, das ihm mit Ruhm und Reichtum winkt? Man malt sich das immer so schön aus, wie der Erfolg den Autor beglücken muß, und wenige ahnen, in welche Qualen, welche Versuchungen, welche Krisen er seine Lieblinge stürzt. Wie einer diese besteht, das ist es vielleicht, woran wir am besten erkennen können, was er wert ist, was, menschlich genommen, eigentlich an ihm ist. Es giebt für einen Autor keine schwerere Pflicht, als einen Erfolg zu überwinden und dem Publikum zu widerstehen, das ja leider nicht bloß draußen ist, sondern das jeder mächtig in sich selbst findet, in den verwahrlosten Gebieten und schlechten Instinkten seiner eigenen Natur.

Man erinnere sich nur ein wenig, wie stark Sudermann damals im Innersten bedroht worden ist. Es war der alte Mensch in ihm, das Publikum in ihm, das die „Heimat" schuf, und nun

hatte dieses einen Erfolg, wie ihn noch kein deutscher Autor erlebt hat, und drang, von der Duse, von der großen Sarah durch Italien und Frankreich, allmählich über ganz Europa, ja bis nach Amerika getragen, zu allen Menschen der ganzen Erde vor. Er mußte sich doch sagen, daß er nur dem Publikum, dessen Wünsche er so geschickt zu erraten, so glücklich zu befriedigen verstand, gehorsam nachzugeben brauchte, um wirklich der deutsche Sardou, der Herrscher über alle Bühnen der Welt zu sein. Ich möchte keinen aus unserer hochmütigen Jugend einer solchen Versuchung aussetzen. Ihn aber sahen wir von Jahr zu Jahr mit einer unerbittlichen Strenge an sich arbeiten, um sich bändigen und erziehen zu lernen, das Unedle zu bewältigen und sein Inneres von jeder Anfechtung zu befreien, und wenn wir jetzt die Stücke, die er sich abgerungen, eines neben das andere legen, stellen sie den schönsten Prozeß einer entschlossen aufsteigenden Bildung dar, in der ein Mensch, zwischen gute und schlechte Geister gestellt, wie es eben Menschen sind, durch eine wunderbare Energie sich allmählich der höchsten Aufgaben würdig macht. Es ist recht thöricht, ein Talent, das unter uns wirkt, immer gleich abmessen zu wollen; es gehört den Nachkommen zu, jedem von uns den Rang zu geben, der ihm, wenn erst der Kreis seiner Werke, seiner Thaten geschlossen ist, gebühren wird. Aber das dürfen gerade wir, die neben und mit ihm streben, von Sudermann sagen, daß es unter uns keinen giebt, der das Talent, das er hat, durch höhere Forderungen zu reineren Leistungen angespannt hätte.

Dies ist es auch, wodurch uns sein neues Werk so wert und lieb wird. Mit einer wahren Bravour weicht es jeder theatralischen Wendung, jeder rohen Wirkung aus und vermeidet ängstlich, was nicht notwendig durch seine Personen und ihre Verhältnisse bestimmt ist. Indem es so von jeder Konvention ganz frei ist, mutet es uns zugleich fast wie ein Symbol unserer schwer erkämpften, stets gefährdeten Freiheit an. Jeder, der entschlossen ist, seine Thaten nach seinem Sinn zu richten, muß ja einmal bestürzt erleben, daß dunkle, unbekannte Mächte sein Inneres bedrängen. Jeder sieht seine Pläne, seine Entschlüsse von Leidenschaften getrübt und verwirrt, über die er keine Macht hat. Jeder hat Stunden, entsetzliche und doch selig berauschte Stunden, in welchen er sich selbst an die großen Gespenster in der eigenen Brust, an den starren Zauber

des Alten, an die Väter, die in uns umgehen, fast zu verlieren scheint. Wie stark und grausam er sei, keiner ist ein Eigener, keiner darf es sich vermessen: Unbezwingliches, aus versunkener Zeit, waltet und wirkt in ihm fort, sein Los beherrschend. Davon gequält und verstört, hat sich mancher schon gewünscht, auf sich selbst zu verzichten, um lieber gleich ererbten Gewohnheiten, die doch einmal stärker sind als der eigene Entschluß, demütig zu gehorchen. Aber auch dies wird uns nicht gewährt, weil das Eigene in uns, zu schwach, um uns gegen das Alte zu schützen, doch zu stark ist, um vor ihm zu verstummen. Und so, von lieben Gewohnheiten bethört, durch neue Begierden gereizt, mit gebrochenen Trieben, mit geschwächten Wünschen, sind wir ein ewig verzagendes, niemals entschlossenes, unreifes Geschlecht.

Das ist das Thema: darzustellen, wie in heutigen Menschen sich manchmal plötzlich die alten Heiden ungezügelt erheben, um dann freilich wieder in unserer guten Zucht und festen Sitte, wie Gespenster, wenn die Uhr schlägt, plötzlich zu versinken. Marikke, von ihrer Mutter, einem verkommenen Weibe, ausgesetzt, ist von braven Leuten aufgelesen und erzogen worden. Bei diesem Herrn Vogelreuter giebt es noch so ein „Notstandskind" im Hause, den Neffen Georg, dessen Vater sein Geld verspekuliert und sich getötet hat. Aber der, durch die zornige Strenge des Onkels erbittert, reißt aus, ringt sich draußen durch und beweist, daß er keine Hilfe braucht. Dann erst kommt er wieder und wirbt um Trude, seine Base, wohl aus wirklicher Neigung, aber auch um vollends über den Alten zu triumphieren, vielleicht auch um Marikke ein bißchen zu ärgern, die den verliebt zudringlichen Knaben heftig abgewiesen hat. Und nun wird mit der feinsten Kunst durch die einfachsten Mittel gezeigt, wie in den beiden nach und nach, indem sie es vergeblich zu beherrschen suchen, das Gefühl immer mächtiger wird, daß sie doch zusammen gehören. Es kommt Johannisnacht. Man sitzt beisammen, die Bowle zu trinken, draußen wird angezündet, und der Herr Prediger soll die Rede halten — eine heidnische Rede, wie der Alte im Spaß will. Da steht Georg auf, seltsam erregt, von den Feuern draußen und seinen inneren Flammen, und ergreift das Glas: „Ein Funke Heidentum schwält in uns allen. Er hat von alten Germanenzeiten her die Jahrtausende überdauert. Einmal im Jahr da flammt er hoch auf, und dann heißt er — Johannis-

feuer. Einmal im Jahr ist Freinacht. Ja wohl, Freinacht. Da reiten die Hexen auf Besenstielen, denselben Besenstielen, mit denen ihr Hexentum ihnen sonst ausgeprügelt wird, hohnlachend zum Blocksberg in die Höh' — da streicht über den Forst weg das wilde Heer — da erwachen in unseren Herzen die wilden Wünsche, die das Leben nicht erfüllt hat und — wohlverstanden — nicht erfüllen durfte. Denn gleichviel wie die Ordnung nun heißen mag, die gerade in der Welt regiert, damit der eine Wunsch zur Wahrheit werden kann, von dessen Gnaden wir unser Dasein fristen, müssen tausend andere elend zu Grunde geh'n — die Einen vielleicht weil sie ewig unerreichbar waren, die anderen, die anderen — weil wir sie haben entwischen lassen wie wilde Vögel, über denen unsere Hand sich allzu lässig schloß . . . Wie dem auch sei, einmal im Jahre ist Freinacht, und was dort lodert, wißt ihr, was das ist? Das sind die Gespenster unserer ertöteten Wünsche, das ist das rote Gefieder der Paradiesvögel, die wir hätten hegen dürfen vielleicht ein Leben lang, und die uns weggeflogen sind — das ist das alte Chaos, das ist — das Heidentum in uns. Und mögen wir noch so glücklich sein im Sonnenschein und nach Gesetz, heut ist Johannisnacht. Ihren alten Heidenfeuern gehört mein Glas, heut sollen sie flammen hoch und nochmals hoch und abermals hoch!" Und nun wird es Nacht, die Feuer brennen aus, alle sind schon schlafen gegangen, nur die beiden sitzen noch, Georg und Marikke, und können sich nicht trennen und sagen es sich immer wieder vor, daß sie sich ja nicht angehören dürfen, daß sie nicht dürfen, immer wieder, bis sie sich plötzlich in den Armen haben und küssen. Was wird nun geschehen? Was werden sie thun? Sie sind entschlossen, alles zu zerreißen — was auch daraus folgen möge! Dem Alten resolut die Wahrheit gesagt, und dann fort, hinaus, und alles vergessen und nichts mehr wissen als ihr Glück — sie gehören einander fürs Leben! Aber da begiebt es sich, daß die Weßkalnene, die wüste Mutter der Marikke, die schon seit ein paar Tagen wieder ums Haus schleicht, im Keller beim Stehlen ertappt und zur Polizei gebracht wird. Das rüttelt die Tochter auf: „Ich bin grad so 'n Dieb wie sie, gerad so bin ich in dieses Haus eingebrochen, aber was ich ihnen gestohlen . . .!" Umsonst drängt Georg — nein, es darf nicht sein! „Von unserer Pflicht gegen dieses Haus kommen wir nicht los . . . Die Johannisnacht ist vorbei, die Feuer sind

aus, ganz aus!“ Was denn nun aber werden soll, fragt Georg. „Aus dir?“ antwortete sie. „Das weiß ich nicht. Vielleicht wirst du glücklich, vielleicht auch nicht. Das mußt du schon mit dir abmachen. Und ich? Ich sorg' schon für mich, da sei ganz ruhig. Sobald ich kann, geh' ich hier weg, nicht heute, wie ich wollt', das würd' auffallen. Die Welt ist groß ... Ich bin ein Notstandskind. Ich hab' Bast auf den Fingern. Da sieh! Und ein hartes Herz hab' ich auch. Ich arbeit', bis ich umfall', und dann schlaf' ich, bis die Arbeit wieder losgeht. Und so kommt man schon durch ... Wenn ich dich nicht so lieb hätt', wär's mir ja leichter geworden. Aber nu is schon wieder gut. Ich weiß, ganz arm kann ich nun nie mehr werden. Denn einmal hat das Johannisfeuer auch für mich gebrannt. Eine Nacht. Einmal.“ Da kommen schon die anderen, den glücklichen Bräutigam zu holen, die Braut fliegt an seinen Hals, sie eilen hinab, um zur Kirche zu fahren — nur Marikke bleibt, das Taschentuch zwischen den Zähnen, und sieht ihnen nach.

Es ist ganz merkwürdig, wie sich Frau Odilon der Marikke, deren unbewußt dahindämmerndes, dann plötzlich auffahrendes Wesen man ihr eigentlich kaum zutrauen mochte, durch einen unbeschreiblich einfachen, innigen, ja geradezu mädchenhaften Ton doch zu bemächtigen weiß. Herr Kutschera zeigt wieder seine schöne Kraft, Stimmung zu halten. Anmutig giebt Frau Retty die Trude, mit Energie Herr Eppens den Alten, unheimlich slavisch Fräulein Josefsy die Weßkalnene. Seltsam erging es Herrn Kramer, der mit der dankbaren Episode des guten Hilfspredigers, dem „jeder Mensch ungewöhnlich sympathisch ist“, das Publikum gleich in der ersten Scene gewann, dann aber auf einmal den Ton verlor, die Rede im dritten Akt ganz verdarb und sich nicht mehr zurechtfinden konnte. Von der Regie muß diesmal besonders gesprochen werden. Gute Inscenierungen sind uns ja allmählich im Volkstheater selbstverständlich geworden; wie aber hier, im dritten Akt, die Beleuchtung sozusagen kommentierend mitspielt, von der Johannisstimmung in die einsame Nacht hinüber und, wenn dann die Läden geschlossen werden, zur drückenden und verwirrenden Stille, das ist einfach meisterhaft gemacht. Nach diesem Akt wurde denn auch der Erfolg, schon vorher sehr stark, ein enthusiastischer und auch nach dem letzten mußte Sudermann in seiner höflich ernsten, man

möchte fast sagen liebenswürdig melancholischen Art dankend immer wieder und wieder erscheinen.



„Der Thor und der Tod“ und „Die Pariserin“

„Der Thor und der Tod“ von Hugo v. Hofmannsthal. — „Die Pariserin“ von Henri Becque. (Zum ersten Male aufgeführt am 5. Januar 1901)

Merkwürdig ist, wie sich an Menschen, die aus der Menge ragen, sogleich Legenden ansetzen und bald, wie Moos, trügerisch ihr wahres Wesen verdecken. Die geschwinde Phantasie der Neugierigen hat kaum an einem ein auffälliges Zeichen erblickt, und schon macht sie sich eine ganze Figur dazu, die nun, seltsam ausgeschmückt, solche Macht gewinnt, daß sich neben ihr seine wirkliche Gestalt oft gar nicht mehr behaupten kann. So gilt Hofmannsthal bei vielen für ein freilich hohes, aber verkünsteltes und heillos verschnörkeltes Talent, dem in der Lust am Spiel mit bunten Formen der Ernst und jede reine Beziehung zur Natur, zum Leben erstickt sei. Als er vor zehn Jahren, fast noch ein Knabe, mit seinen ersten Aufsätzen und Gedichten erschien, war es nämlich sein ungemeines Wissen um die Kunst und die leichte Beherrschung aller Fertigkeiten und Geschicklichkeiten, was die Leute verblüffte. Er hatte die Gegenstände der Renaissance, Vorwürfe der Antike, das ganze Material, das die früheren Künstler hinterlassen haben, sich so angeeignet, wie etwa vor hundert Jahren den Klassikern die Personen und Begebenheiten der alten Mythologie geläufig gewesen sind, und wenn er nun etwas recht sichtbar darstellen wollte, half er sich gern mit Vergleichen, die nicht, wie wir gewohnt sind, aus der Natur, sondern von alten Kunstwerken hergeholt waren. Ihn erinnerte eine Stimmung nicht an den Frühling oder den Mond oder das Gewitter, sondern an eine Statue, einen alten Dolch oder kostbar verzierten Becher. Diese höchst kunstvolle Art, Franzosen und Italienern vertraut, machte aber auf unsere einfacheren Menschen einen unheimlich gelehrten Eindruck, und indem sie vor solcher Kultur erschraken, konnten sie seine zarte und beflügelte Anmut schon gar nicht begreifen, da es bei Deutschen doch für unerläßlich gilt, das Ernste müsse schwitzen. So verbreitete es sich, er sei

offenbar von Kunstwerken, Prunkstücken in seiner Kindheit schon so nahe umringt gewesen, daß er, in ihre Bewunderung versunken, niemals darüber hinaus habe ins Freie des weiten Daseins blicken dürfen, und sei so, zum Künstler zu gelehrt, zum Gelehrten nicht ernst genug, ein immer nur spielender und gefällig tändelnder Dilettant geworden, der den großen Schlag des Lebens nie gespürt. Und als er sich nun gar noch einige Zeit in die Gruppe der „Blätter für die Kunst" begab, in welcher ja wirklich manche sind, denen ein bloßes Nachgefühl alter Kunstwerke zu genügen scheint, war die Legende von dem jungen Hofpoeten, dem mit schönen Dingen der Vergangenheit gelangweilt scherzenden Blasierten fertig.

Lassen wir sie nun, um lieber seine Werke zu betrachten, von „Gestern", das 1891 erschien, bis auf den „Kaiser und die Hexe", den, von Heinrich Vogeler geschmückt, vor zwei Monaten der Verlag der „Insel" prachtvoll ediert hat. In allen sehen wir stets Menschen seltsam von Furcht erregt, sie könnten, was das Leben wert macht, am Ende versäumen, und ihre ewige Sorge ist, was sie denn thun müssen, um ihre inneren Wünsche mit den äußeren Forderungen auszugleichen, so daß sie, ohne sich etwas zu vergeben, doch der Welt nichts schuldig bleiben. Eine tiefe Verehrung der unbekannten Gewalten, die uns, in Zufälle versteckt, hinter scheinbaren Verwirrungen kaum zu ahnen, nie zu deuten, rings bald gefährlich, bald verlockend umgeben, spricht sich zaghaft, verschämt, beklommen aus, es drängt sie heftig, die stummen Wunder und Geheimnisse zu lösen und, von den vielen Zeichen der Natur verwirrt, wagen sie kaum auszuschreiten, weil, wie schon in „Gestern" der Andrea klagt:

„Weil eine Angst mir ist in meiner Seele,
Daß ich das Höchste, Tiefste doch verfehle!"

Was immer sie denken oder thun, ob sie zu scherzen, zu genießen oder zu handeln scheinen, niemals läßt die mahnende Frage von ihnen ab, ob denn nicht irgendwo noch eine strengere Pflicht, unerfüllt, auf sie warte ...

„Darum, Arlette, bangt mir im Genusse,
Ich zage, wenn der volle Becher schäumt,
Ein Zweifel schreit in mir bei jedem Kusse:
Hast du das beste nicht, wie leicht, versäumt?"

Wie aber, wie sollen sie eigene Begierden mit fremden Geboten versöhnen, um von jenen nichts aufzuopfern, ohne doch diese zu

vergewaltigen? Wo ist Einklang und Austausch von Seele und Welt? Wann finden sie den heiligen Frieden, in welchem jede innere Regung sich draußen erfüllt, sich jede äußere Erscheinung durch ein inneres Gleichnis ergänzt, bestätigt sieht? Solche Probleme der zartesten Frömmigkeit und Sittlichkeit werden in seinen Stücken verhandelt, die förmliche Traktate über die einfachsten Fragen des moralischen Verhaltens sind, als: wie weit darf ich mich an den schönen Moment hingeben, wie viel von mir muß ich vor ihm bewahren? („Gestern"); darf ich den hohen Ahnungen vom Leben, die meine Träume bringen, blind vertrauen? („Hochzeit der Sobeide"); wie lerne ich, den Menschen und Begebenheiten, die mir begegnen, gerecht werden, um mich vor zu später Reue zu beschützen? („Der Thor und der Tod"); muß ich, einmal Bethörungen verfallen, gleich verzweifeln, oder darf ich hoffen, daß es mir gegeben werden kann, auch aus der Sünde noch zum Rechten zu gelangen? („Der Kaiser und die Hexe") — wie man sieht, lauter Variationen der ewigen Grundfrage nach der großen „Lebenseinheit", in welcher der Zwiespalt von Ich und Welt, Wunsch und Wahrheit, Traum und Schein aufgehoben wäre. Wie wird man später, wenn man einst die Legende an seinen Werken prüft, sich wundern, in dem vermeintlichen „Artisten" einen so hohen Moralisten zu finden, durch den, was Egidy verkündet hat, was in der „Ethischen Bewegung" ringt und lechzt, unsere neue Religion, die wir noch kaum aussprechen können, zuerst künstlerisch Gestalt und Form angenommen hat!

In „Gestern" sagt der Andrea einmal:

„Dem Tode neid' ich alles, was er wirbt.
Es ist vielleicht mein Schicksal, das da stirbt,
Das andere, das große, ungelebte,
Das nicht der Zufall schnöd' zusammenklebte."

Da klingt schon leise der Gedanke an, den „Der Thor und der Tod" ausführt. Der Thor ist Claudio, ein junger Edelmann, der Sobeide tief verwandt, wie diese schon als Kind, bevor sich ihm noch das Dasein geöffnet hat, von so hohen Ahnungen des Lebens erfüllt,

„Daß dann die Dinge, wenn sie wirklich sind,
Nur schale Schauer des Erinnerns bringen,"

in glühende Träume so versponnen, daß ihm das Wirkliche, wie er es dann erblickt, zu blaß und nichtig scheinen muß. Es ist die Stimmung des Jünglings, der vom Leben verlangt, es müsse so

sein, wie er es sich gedacht hat, und der sich nun, weil es anders ist, betrogen glaubt und enttäuscht, erbittert, verächtlich von ihm abkehrt. Das alles, was er erwartet hat, ist ihm nicht gehalten worden — was kümmert ihn das andere, was soll es ihm? Er steht nur noch scheinbar drin, läßt es vorüberfließen und achtet auf nichts;

„Konnte mich nie darein verweben,
Hab' mich niemals dran verloren.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälft' noch nicht und halb nicht mehr begreift,
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebend'gem schweift."

So lehnt er leer neben dem Leben da und sieht hinweg, im Innersten verzagt und doch mit leiser Hoffnung immer noch gewärtig, ob denn das wahre Leben nicht erst kommen müßte. Da kommt der Tod, den Fiedelbogen in der Hand, die Geige am Gürtel, und will ihn holen. Claudio lächelt:

„Bei mir hat's eine Weile noch dahin!
— — — — — — — — — — — — — — — —
Dazu fehlt viel: Ich habe nicht gelebt!
Wie abgeriss'ne Wiesenblumen
Ein dunkles Wasser mit sich reißt,
So glitten mir die jungen Tage,
Und ich hab' nie gewußt, daß das schon Leben heißt.
Mit halbem Herzen, unterbund'nen Sinnen
Fühlt ich mich niemals recht durchglutet innen,
Von großen Wellen nie so recht geschwemmt,
Bin nie auf meinem Weg dem Gott begegnet,
Mit dem man ringt, bis daß er einen segnet.
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — Ich bin nicht reif, drum laß mich hier.
Ich will nicht länger thöricht jammern,
Ich will mich an die Erdenscholle klammern,
Die tiefste Lebenssehnsucht schreit in mir.
Jetzt fühl' ich — laß mich — daß ich leben kann.
Ich fühl's an diesem grenzenlosen Drängen:
Ich kann mein Herz an Erdendinge hängen."

Er hat noch eine alte Schuld vom Leben einzufordern, es hat ihm ja noch nichts gewährt, keine echte Liebe, keinen wahren Haß,

immer bloße Worte nur und leeren Schein — nie hat er „den Kern davon“ erfaßt! Da schreit ihn der Tod an:

„Du Thor! Du schlimmer Thor, ich will dich lehren,
Das Leben, eh du's endest, einmal ehren!
Dort stell' dich hin und schweig' und sieh hieher
Und lern', daß alle andern diesen Schollen
Mit lieberfülltem Erdensinn entquollen,
Und nur du selber schellenlaut und leer.“

Und er streicht die Geige, gleichsam rufend, und, leise aus der Thür tretend, lautlos durchs Zimmer gleitend, erscheint Claudios verstorbene Mutter, ganz schwarz gekleidet, in einer schwarzen Samthaube mit einer weißen Rüsche, ein weißes Spitzentaschentuch in den feinen blassen Fingern.

„Ein Mutterleben, nun, ein Drittteil Schmerzen,
Eins Plage, Sorge eins. Was weiß ein Mann davon? . . .
. . . . . Da, das Fenster!
Da stand ich oft und horchte in die Nacht
Hinaus auf seinen Schritt mit solcher Gier,
Wenn mich die Angst im Bett nicht länger litt,
Wenn er nicht kam und schlug doch Zwei und schlug
Dann Drei und fing schon blaß zu dämmern an . . .
Wie oft . . . doch hat er nie etwas gewußt!“

Sie entschwindet. Claudio schreit auf:

„Ah! und nie
Gefühlt! Dürr, alles dürr! Wann hab' ich je
Gespürt, daß alle Wurzeln meines Seins
Nach ihr sich zuckend drängten, ihre Näh'
Wie einer Gottheit Nähe wundervoll
Durchschauern mich und quellend füllen soll
Mit Menschensehnsucht, Menschenlust und Weh?“

Aber der Tod, durch seine Klage ungerührt, läßt ein altes Volkslied erklingen. Langsam tritt ein junges Mädchen ein, von seiner verlorenen Liebe zu Claudio erzählend, der sie weggeworfen hat, achtlos grausam, „wie ein Kind, des Spielens müd', die Blumen fallen läßt.“ Ihr folgt ein Mann, heftigen und wilden Aussehens, ein Messer in der Brust; einst Claudios Freund, ihm bald entfremdet, zuletzt ihn für sein eitles, leeres Wesen bitter hassend —

„Dann trieb mich mein Geschick,
Das endlich mich Zerbroch'nen segnete
Mit einem Ziel und Willen in der Brust —
Ja, für ein hohes, trieb mich mein Geschick

In dieser Mörderklinge herben Tod,
Der mich in einen Straßengraben warf,
Darin ich liegend langsam moderte
Um Dinge, die du nicht begreifen kannst;
Und dreimal selig dennoch gegen dich,
Der keinem etwas war und keiner ihm."

Wie sein Urteil wiederholt Claudio: „Wohl keinem etwas, keiner etwas mir!" Nun, wie ein Ertrinkender jäh mit einem Blick sein ganzes Leben umfaßt, erkennt er erst, daß er ins Leere die Hände verlangend ausgestreckt, und rings hat volles Glück für ihn geblüht, und er ist vorbeigegangen:

„Wie auf der Bühn' ein schlechter Komödiant —
Aufs Stichwort kommt er, red't sein Teil und geht,
Gleichgültig gegen alles andere, stumpf,
Vom Klang der eigenen Stimme ungerührt
Und hohlen Tones andre rührend nicht:
So über diese Lebensbühne hin
Bin ich gegangen ohne Kraft und Wert.
Warum geschah mir das? Warum, du Tod,
Mußt du mich lehren, erst das Leben sehen?"

Und wissend, daß er alles vergeudet und verthan hat, sinkt er m. Der Tod, indem er ihn kopfschüttelnd betrachtet, spricht:

„Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden."

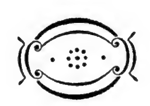
Er rührt die Geige, wendet sich und geht durch den Garten. Die Schatten der Mutter, des Mädchens, des Mannes folgen ihm; dicht bei ihnen ist eine Gestalt, die dem Claudio gleicht. Die Bäume biegen sich im Winde, das Licht verlischt.

Dieser tiefsinnigen und doch rührend einfachen Dichtung vom wahren Leben, das sich jedem offenen Menschen anbietet, und das nur der allzu Kluge, mit Gedanken Verschlossene thöricht verpaßt, folgte gestern „Die Pariserin" von Henri Becque, vom Gastspiele der Josset und Antoines her (im Carl-Theater vom 20. bis 27. April 1897) den Wienern in Erinnerung. Sie ist das höchste Werk, das der klassische Revolutionär, Lästerer des „Metiers" auf der Bühne, Leugner des art des préparations, Todfeind der Konvention, des „Procédé" und der alten pièce bien faite jemals ge-

schaffen hat, das „Modell“ aller modernen Lustspiele, das Urstück, von dem die ganze Litteratur des Théâtre libre mit der neuen Formel der Comèdie Rosse ausgegangen ist, und zugleich ein Beispiel von einer Vollkommenheit, Reife und Geschlossenheit, das nicht wieder erreicht worden ist. Indem sie alles Persönliche, Zufällige Subjektive wegläßt und jeden auf seine Gattung, auf das Typische zurückführt (ein gutes Thema für eine Dissertation: die „natürliche Tochter“ und die „Pariserin“ zu vergleichen, die im Grunde genau dieselbe Ästhethik haben), sozusagen die Frau an sich, den Mann an sich, das Wesen des Liebhabers zeigend, statt irgend welche bestimmte und abgesonderte Individuen, gewinnt sie eine Einfachheit, eine Ruhe, ja eine Größe, die man geradezu monumental nennen muß. In ihrem Grimm gegen die „gute Sitte“ und ihrer furchtbaren Verhöhnung der „moralischen“ Leute knüpft sie unmittelbar an Molière an, ist aber doch ganz neu, da sie uns mit einer Art, schlecht zu sein, bekannt macht, von der Molière nichts gewußt hat, nämlich mit unserer Unschuld im Laster. Früher hat es Menschen gegeben, die, wissend, was gut und was böse ist, sich mit einem gewissen, fast heroischen Trotz dennoch das Böse zu thun entschieden; oder zwar das Gute wollten, aber sich verlocken ließen; oder gar solche, denen, wie Tieren, der Begriff fehlte, Tugend vom Laster zu unterscheiden. Hier aber wird eine neue Art von Menschen gezeigt, die, ganz klar über das Erlaubte und das Verbotene, sehr streng, wenn es sich um andere handelt, nur gar nicht daran denken, daß dies auch für sie selber gelten könnte; in ihren eigenen Angelegenheiten versagt auf einmal der ganze Apparat von sittlichen Empfindungen. Sie sind keine Heuchler: sie glauben ja, was sie sagen; sie kommen nur niemals auf den Gedanken, es auch auf sich selbst anzuwenden. Sie sind mit unserer Moral einverstanden; sie bekennen sich leidenschaftlich zu ihr; nur über ihr eigenes Thun räumen sie ihr keine Macht ein. Unsere ganze Moral (das ist der Sinn der „Pariserin“ wie seiner „Raben“, die man uns hoffentlich auch bald einmal zeigen wird) lebt nur noch davon, daß sie bei jedem nur für die anderen gilt, und daß sie niemand mehr auf sich selbst bezieht. Der Faden zwischen unserer Sittlichkeit und unserem Handeln ist zerrissen. Unsere Gesetze können nur dadurch noch existieren, daß sich im Thun gar keiner mehr um sie kümmert.

Beiden Stücken blieb die Darstellung einiges schuldig. Den

Tod gab Herr Kutschera mit Energie und ruhiger Kraft; es ist ganz merkwürdig, wie er in der letzten Zeit die Stimmung anschlagen und festhalten gelernt hat. Als Claudio debutierte Herr Licho, der sich schon vor ein paar Jahren am Volkstheater in kleinen Rollen gezeigt, und seitdem in München und Berlin Erfolge gehabt hat, unverkennbar begabt, aber noch technisch unfertig, wohl auch innerlich unreif und mit einer bösen Neigung, sich durch verhastetes und zerfahrenes Sprechen seinen schönen und warmen Ton zu verderben. Mit reiner Empfindung, nur ein wenig zu leise und dumpf, sprach Fräulein Lafrenz das Mädchen, vortrefflich in seiner Einfachheit Herr Hofbauer den Diener. Man wurde aber doch das Gefühl nicht los, daß diese subtilen Gedichte durch die Mittel der heutigen Bühne, die nun einmal von der Illusion, vom Panorama nicht abkommen will, niemals völlig ausgedrückt werden können. Als „Pariserin“ war Frau Odilon von einer Feinheit, einer Grazie, einer Frische, die man gar nicht genug loben kann; da ist kein Wort, das sie nicht, ohne sich jemals die Absicht merken zu lassen, scheinbar ganz unbefangen plauschend, aufs schärfste zuzuspitzen, aufs verwegenste abzuschnellen wüßte, und aus jeder Gefahr rettet sie sich mit irgend einer unvermutet geistreichen Wendung. Angenehm begleiteten sie Herr Tewele und Herr Brandt, während Herr Kramer sich als Lafont vergriff. Die Komik dieses Liebhabers besteht eben in seinem tiefen und unerschütterlichen Ernst; er gehört zu den schweren Naturen, die alles tragisch nehmen und gerade darum die flatternden Frauen niemals begreifen können, und Antoine war mit seinem düsteren Elend, ein wahrer Hamlet der Galanterie, bezwingend, während Herr Kramer einen Gecken und Windbeutel gab, der ja der andere Liebhaber, der Simpson, ist, und so den Kontrast, um den sich das Stück eigentlich dreht, völlig verwischte. Das Publikum nahm das Gedicht etwas kühl, das Lustspiel in guter, nur zuletzt ein wenig ermattender Laune auf.



Tragödien der Seele

Schauspiel in drei Aufzügen von Roberto Bracco. Deutsch von Otto Eisenschitz.
Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 1. Februar 1901.

Als ich vor zwei Jahren in Neapel war, suchte ich Bracco auf, den ich seit der Wiener Premiere von „Untreu“ kenne. Ich hatte dieses Stück, das vielen bloß als eine anmutige Tändelei galt, ernster genommen und zu zeigen versucht, wie es, so leicht es sich giebt, doch einen tiefen Blick in das Wesen der Frau und der Ehe thut. Dafür dankte er mir. Es kränkt ihn nämlich, daß man ihm immer seine Eleganz, seine guten Formen vorhält und ihn deshalb durchaus zu den heiteren Autoren rechnen will, die mit dem Leben doch eigentlich nur scherzen und spielen. So geht es ihm, wie den Meisten von uns: auch er fühlt sich verkannt. Erfolge helfen da nicht. Der Ruhm ist ja den Autoren wirklich nicht so wichtig, als man meistens meint. Sie wollen begriffen sein, sie wollen sich mitteilen, sie wollen, daß ihr Gefühl vom Leben, von den Menschen, vom Wert unserer Handlungen und unserer Leiden sich des Publikums bemächtige. Das Publikum aber greift irgend ein äußeres Zeichen auf, irgend eine recht sichtbare Allure, die ihnen jedoch vielleicht gar nicht wesentlich ist, und glaubt sie nun zu kennen und läßt sich nicht mehr bekehren. Bracco hat mit charmanten Plaudereien angefangen, und nun kann er versuchen, was er will: er wird für das Publikum der charmante Plauderer bleiben. Es ist umsonst, wenn er eines Tages die „Gespenster“ schreibt; die Leute würden ruhig dasitzen, um zum Schlusse, ungeduldig verwundert, zu fragen: „Bitte, wann kommt denn aber endlich die charmante Scene?“ Darüber hat er sich zu mir in langen Gesprächen, wenn wir nachts am rauschenden Meere gingen oder durch entlegene, wild bevölkerte, schwarze Straßen strichen, leidenschaftlich und bitter beklagt. Er fühlt sich nämlich gar nicht als Plauderer. Er hat gar nicht den Ehrgeiz, charmant zu sein. Das tändelnde Wesen der Feuilletonisten, die sich Worte wie Bälle zuwerfen, ist ihm verhaßt. Er geht, bange erregt, dem Sinne des Lebens nach und fragt und sucht und findet keine Antwort und fühlt sich rings von Rätseln unheimlich umgeben. Diese will er darstellen, und er will es mit einer sittlichen Absicht: um nämlich den Menschen seine Empfindung mitzuteilen, daß wir, so bedroht von Gefahren, welche auch ein reines Gemüt

ins Böse verstricken können, in solcher Furcht zusammenrücken und uns lieb haben und uns verzeihen sollten. Und so fing er mir auch einmal von seinem neuen Drama zu sprechen an, den „Tragödien der Seele“, die er damals eben vollendet hatte. Ich hörte zu. Aber plötzlich fuhr ich auf.

Das war nämlich sehr merkwürdig. Er hatte mir kaum mit ein paar Worten gesagt, was er da wollte, als ich in einen seltsamen Zustand geriet und ihn hastig bat, nicht weiter zu sprechen, bevor er geschwind von mir das Thema meines neuen Stückes vernommen hätte. Dies war „der Athlet“, den ich vor vier Monaten dem Volkstheater eingereicht hatte. Er war aus der Empfindung entstanden, daß der Ehebruch, so oft dargestellt, doch noch einen Fall enthalten könne, der niemals gezeigt worden war. Die Frau, die ihren Mann betrog, war nämlich bisher entweder ein lüsternes, tückisches, ausschweifendes Geschöpf, oder sie liebte ihren Mann nicht, hatte ihn nie geliebt oder ihre Liebe war ausgebrannt, und sie ließ sich nun durch die Leidenschaft für einen anderen bethören. Ich aber glaubte erlebt zu haben, daß es Frauen giebt, durchaus gute, ja loyale und rechtschaffene, dabei ihrem Gatten leidenschaftlich ergebene Frauen, die dennoch den Ränken eines verhaßten Verführers erliegen. Seit Jahren hatte es mich verfolgt, das darzustellen. Ich ließ immer wieder ab: ich fühlte mich zu klein für das Thema. Es gab mir aber keine Ruhe, weil es mir mit den letzten Absichten unseres ganzen Strebens geheimnisvoll verbunden schien. Was wollen wir den schließlich überhaupt, als zu einer freieren Erkenntnis des menschlichen Wesens gelangen, um milder und gerechter zu werden und uns friedlicher zu verhalten? Früher war die Einteilung sehr einfach: Es gab gute Menschen und schlechte. Nun haben wir es unternommen, die guten skeptisch, die schlechten mitleidig zu prüfen, und möchten am Ende fast vermuten, daß keiner ganz gut, keiner ganz schlecht ist. Ja, wir sind darauf gekommen, daß gerade bei sehr rechtlichen und hochstrebenden Naturen, die alles aufbieten, um das Böse zu bändigen, sich oft die nun einmal jedem Menschen eingeborene Gemeinheit in einem Punkte ansammelt und zusammenzieht, um von dort wie ein Element hervorzubrechen und die ganze mühsame Ordnung zu verheeren. Den einzelnen, den dies trifft, werden wir nicht entschuldigen, weil es die Ruhe und die Sicherheit der anderen verlangt, daß er bestraft

werde; aber wir werden mit ihm Erbarmen haben, schon durch unsere tiefe Angst, daß uns selbst morgen dasselbe geschehen kann. Und wir werden daran festhalten, daß eine böse That noch keinen schlechten Menschen macht, sondern seine Werke alle erst abzuwarten sind, bis wir, auf beiden Seiten, die Summe ziehen und dann erst urteilen können, ob sein Leben mehr Segen oder Unheil gestiftet hat. Wenn wir uns nun aber soweit gebracht haben, warum schließen wir die Frauen aus? Was ist das für eine Psychologie, die alles immer nur aus einem einzigen Punkt entscheiden will? Wir kennen Frauen, die lügen und verleumden, die falsch, dumm und feig sind, die ihre Männer quälen, erniedrigen, ja völlig verderben, weil sie sie so zu ihrer eigenen mesquinen und liederlichen Art herabziehen, bis auch sie tückisch und unfroh geworden sind — aber wir müssen sie achten, aber wir sollen ihnen Respekt schuldig sein, sollen sie verehren, bloß weil sie in jenem einen Punkte „anständig", bloß weil sie „tugendhaft" sind! Und wir kennen andere, schön, gütig, zärtlich, die besten Mütter, die tapfersten Genossinnen, deren bloße Gegenwart ein Glück für jeden ist, der ihre Nähe genießen darf, und dies alles soll nun, wenn sie sich einmal im Rausche vergessen, plötzlich gar nichts mehr sein? Ist es nicht wahnsinnig, daß ein einziger Moment ein ganzes Leben zerstören soll? Ist es nicht ungeheuerlich, den Wert oder Unwert eines Menschen nach seinem erotischen Verhalten allein zu bestimmen?

So sprachen wir, bald er, bald ich erzählend, seltsam erregt, wie einer so vom anderen seine stillsten Gedanken vernahm. Wir beruhigten uns aber bald; denn als wir zu den einzelnen Scenen kamen, zeigte es sich sogleich, daß die beiden Stücke sich gar nicht glichen. Jeder hatte den Fall in ein anderes Milieu, unter andere Menschen gebracht, und zudem war es uns beiden geschehen, daß wir unser Thema eigentlich verloren hatten. Gereizt hatte es uns, darzustellen, daß eine Frau, ohne schlecht zu sein und obwohl sie ihren Mann liebt, sich einem anderen, den sie verabscheut, hingeben kann. Indem wir nun aber den Widerstand des Publikums fürchteten, trauten wir uns nicht, das unter seinen Augen geschehen zu lassen, sondern schoben es vor das Stück und hüllten es mit Finessen ein, die den Fall, um den es sich uns doch handelte, bald so überwuchsen, daß von ihm schließlich gar nichts mehr zu sehen war. Wozu noch kam, daß uns allmählich der Mann wichtiger

wurde als die Frau und wir nur noch wissen wollten, wie er denn sich zu benehmen hätte. Indem wir uns nun dies alles eingestanden, gerieten wir auf ein Problem, für das ich überhaupt bis jetzt noch keine Lösung gefunden habe. Wie stellt man nämlich ein Rätsel auf der Bühne dar? Nehmen wir an, es begegne mir im Leben, daß ein Mann, den ich ganz genau kenne und bei dem mir durch sein ganzes Wesen irgend eine Handlung ausgeschlossen scheint, nun gerade diese Handlung begehe. Das ist also ein Fall, der mich zwingt, meine ganze Psychologie zu revidieren. Meine Kenntnis der Menschen ist offenbar falsch gewesen, es stimmt etwas nicht. Ich habe nun das Bedürfnis, mich mit meinen Freunden darüber zu besprechen. Im Leben ist das sehr einfach: denn meine Freunde werden staunen, sie werden fragen, sie werden das Ganze von allen Seiten prüfen, aber sie werden mir glauben; sie werden nicht denken, daß ich sie anlüge. Das Publikum im Theater denkt aber immer zunächst, daß es der Autor anlügen will. Wenn ich ihm etwas zeige, das es nicht sofort begreift, das nicht seine Erfahrungen und seine Gewohnheiten bestätigt, das eben irgendwie rätselhaft ist, so wird es meinen Versuchen, dies zu deuten, gar nicht zuhören, sondern einfach erkären: das giebt es nicht! Ich habe das auch mit den „Wienerinnen“ wieder erlebt. Die einzige Scene darin, die man bezweifelt, die man karikiert und unwahr gefunden, die man als einen tollen Einfall von mir behandelt hat (die Scene der Marie im dritten Akt, mit der großen Wut über die Verlobung des von ihr abgewiesenen Freiers), ist genau nach dem Leben aufnotiert. Sie hatte mich gereizt, als ein Beweis, wie Frauen eben Empfindungen haben, die den männlichen Begriffen durchaus unzugänglich sind. Aber eben deshalb wollen die Leute sie nicht gelten lassen. Was soll da der arme Autor thun? Ich kann doch nicht selbst herauskommen, um zu erklären: „Ich gebe Ihnen aber mein Ehrenwort, daß sich dies wirklich zugetragen hat — da haben Sie den Namen der Dame und die Adresse, fragen Sie nur den Mann!“

Das Stück von Bracco stellt nun eigentlich nur solche Rätsel dar. Es hat dabei einen ganz merkwürdigen Ton. Männer, welche viel geliebt und viel gelitten haben, erzählen davon gern, um einem mit einer gewissen Grausamkeit zu zeigen, daß in der Liebe immer nur das Absurde geschieht. Sie führen dabei das Gespräch so, daß sie, nach einem genauen Berichte von den Personen und ihren

Zuständen, am Ende fragen: „Also was ist nun, wenn du alle erdenklichen Möglichkeiten erwägst, das einzige, was nach deiner Meinung absolut unmöglich ist?“ Und dann macht es ihnen ein bitteres Vergnügen, daß es gerade dieses Unmögliche war, das geschehen ist. Genau so geht es in diesem Stück: man glaubt förmlich neben Bracco zu sitzen und ihn reden zu hören. Dieser äußerst persönliche Ton mag vielleicht das einzige Mittel zur Darstellung solcher Rätsel sein; er allein kann vielleicht den Unglauben des Publikums bezwingen.

Eine Frau liebt also ihren Mann und haßt den Verführer, den Vater ihres Kindes. Sie weiß sich endlich nicht mehr zu helfen, sie erstickt in der Lüge, lieber will sie alles bekennen. Was wird nun geschehen? Wird er sie töten? Verstoßen? Oder den Verführer suchen, um sich an diesem zu rächen? Er fühlt, daß er ohne sie nicht leben kann. Er fühlt, daß er sie noch immer liebt. Er will ihr verzeihen. Aber sein ganzer Haß fällt auf das unschuldige Kind. Zuerst will er es töten. Dann verlangt er, daß sie es verlassen soll: „Es ist unerläßlich, daß ich es nicht mehr sehe, daß ich es nicht mehr fühle, daß ich nichts mehr von ihm weiß.“ Aber das kann sie nicht, sie kann sich von dem Knaben nicht trennen. Zwischen den Mann, den sie liebt, und das Kind des Verhaßten gestellt, wählt sie das Kind, das ihr ewig eine schreckliche Mahnung ist. Sie bleibt mit ihm allein. Siech geboren, erkrankt es, verfällt, stirbt. Nun ist sie befreit; nun darf sie hoffen, wieder glücklich zu werden. Sie kann sich keinen Vorwurf machen: sie hat es treu behütet und gepflegt. Aber nun ist sie frei, nun wird ihr Gatte sie nicht mehr zurückweisen. Sie sucht ihn auf, sie erfährt, daß er sie noch immer liebt. Aber nun, da sie doch endlich erlöst aufatmen könnte, drückt und beschämt es sie, daß sie den Tod ihres Kindes als Erlösung empfindet. „Ich habe Furcht vor mir selbst, ich habe Furcht vor einer neuen Ungeheuerlichkeit, ich habe Furcht vor dem entsetzlichen Zweifel, daß ich unbewußt den Tod meines Kleinen vielleicht erwartet habe, um mich in deine Arme zu werfen. Es ist gräßlich!“ Sie schaudert unter dem Kusse des Mannes, der sie nie mehr geküßt hätte, wenn ihr Kind nicht gestorben wäre. „Jede Zärtlichkeit, jede Freude, jede Liebkosung wird eine Wohlthat sein, von der wir beide wissen werden, daß wir sie seinem Verschwinden verdanken. Du begreifst, ich werde nie sicher

sein können, diesen Tod nicht erwartet zu haben, wie du ihn im geheimen erwartet hast! Und beide werden wir uns zusammengekettet fühlen durch das für uns durch die Vorsehung vollbrachte Werk." Man möchte nun meinen, dieses Gefühl müßte die beiden eigentlich trennen, aber nein, es führt sie wie ein gemeinsames Verbrechen zusammen, und mit einem Rätsel, wie es begonnen hat, endet das Stück und läßt uns in der bitteren Entsagung zurück, daß in Fällen der Liebe die Menschen nach inneren Bestimmungen handeln und leiden, welche die Vernunft weder beherrschen noch auch nur begreifen kann.



Kleine Münze

(ein Gesellschaftsbild in vier Aufzügen von Marie v. Berks. Zum ersten Male am 3. März 1901)

Alfred Baron Dobrin ist ein etwas leichtsinniger, aber im Grunde rechtschaffener und nicht unbegabter Junker, der nur den Fehler hat, daß er gar nichts aus sich zu machen weiß. Er lebt in den Tag hinein, kümmert sich um sein Gut nicht, gerät in Schulden, verbauert fast und zeigt auch, als er zufällig ins Parlament gewählt wird, weder Lust noch Talent, das Mandat für sich auszunützen, sehr zum Ärger seines ehrgeizigen Bruders und einer hochfahrenden Schwägerin, die ihn denn als einen höchst unpraktischen und lästigen Sonderling behandeln. Da geschieht es, daß er sich an den Redakteur Frisch wendet, um eine Hypothek auf sein Gut aufzunehmen. Dieser Frisch lebt davon, daß er zwischen Leuten, die Einfluß, aber kein Geld haben, und anderen, die Geld, aber keinen Einfluß haben, die so notwendige Verbindung herstellt. Frisch ist der allgemeine Freund: er besorgt alles. Zu seiner Frau kommen die Damen der Gesellschaft, um durch sie eine abgelegte Toilette gegen Lose ausspielen zu lassen. An ihn hält sich, wer irgend eine Verwendung oder Empfehlung braucht. Er zeigt sich nicht gern öffentlich, er bleibt lieber hinter den Koulissen, aber es reizt ihn, die Menschen wie Puppen an seinen Drähten zu ziehen. Er hat eine wahre Passion, Berühmtheiten zu „lancieren". Nach den doch ein bißchen verschobenen Begriffen, die er vom Leben hat,

kommt es nämlich gar nicht darauf an, was einer ist, sondern nur, wie er „sich zu verwerten versteht". Dies sieht er nun als sein eigentliches Metier an, und das hübsche, das wahre an der Figur ist, daß er das nicht bloß als Geschäft, sondern mit einem beinahe künstlerischen Eifer und Ehrgeiz, ja man könnte fast sagen: wie eine Mission betreibt. Er hat das Gefühl, in dieser großen Verwirrung der Politik der einzige zu sein, der sich nicht betäuben läßt, sondern genau weiß, was der Sinn, was schließlich der Zweck des ganzen Treibens ist: nämlich, wie er es nennt, „das Mandat zu kapitalisieren". Ihm kommt nun natürlich der Baron sehr gelegen: ein Mensch mit einem Namen, ein begabter und noch unverbrauchter Mensch und ein Mensch, der Schulden hat — also die angenehmste Kombination für ihn; damit arbeitet sich ja am leichtesten. „Es giebt Leute, sagt er ihm, die nur mit großen Ziffern rechnen und die kleine Münze verachten. Und doch ist es die kleine Münze, die, wenn man eine zur anderen legt, das sicherste Fundament abgiebt. Ich meine damit nicht nur das Geld — aber die kleine Münze, die wir anlegen in Gefälligkeiten, im Ausspähen der Schwächen anderer, die sie uns ihrerseits dienstbar machen, im Zusammenführen von Interessen, die sich gegenseitig stützen und emportragen, bis eine Macht daraus wird, eine zuerst erfundene, ausposaunte, endlich thatsächlich gewordene Macht, an der man in einer oder der anderen Weise sein Teil hat." Der Baron zögert nicht lange. Es ist ja auch sehr verlockend. Was verlangt man denn von ihm? Der andere hält ihm die Leiter hin: er braucht nur zu steigen. Und wenn er vielleicht noch ein leises Bedenken hat, so sagt er sich wohl, wie seine Schwägerin, wenn sich einmal ihr Gewissen regt: „Derlei thut man ja!" Soll er allein eine Ausnahme machen? „Man" thut es — also thut er es auch. Und er läßt sich „lancieren", er nimmt die Leiter und steigt, er lernt die „kleine Münze" verwenden. Natürlich kehrt sich jetzt plötzlich alles um: die Familie, die früher nicht viel von ihm wissen wollte, brüstet sich nun mit ihm; die Kollegen fangen ihn zu suchen an; auf einmal ist jedes Wort, das er sagt, von der höchsten Bedeutung, und bevor er es selbst noch recht merkt, ist er der kommende Mann geworden. Wir sehen ihn, im dritten Akt, in der Kammer von Wählern, Kollegen und Journalisten umringt; Glück hat er auch, es ist gerade eine Krise, und so zieht er im vierten als

Präsident in das Ministerium ein, wo es nun natürlich seine erste Handlung ist, den guten Frisch, den Journalisten, dem er alles verdankt, elegant von sich abzuschütteln. „Er ist reif," sagt Frisch, und wir verstehen, daß er, enttäuscht, gereizt, sich morgen eine andere Puppe aussuchen wird, um das alte Spiel von neuem zu beginnen und wieder einen in die Höhe zu ziehen, der ihn dann oben wieder verleugnen wird. An solchen lustig bitteren Wendungen ist das Stück so reich wie an klugen und ironischen Worten — zum Beispiel das über die Komtessen: „Wenn die Mädeln unserer Kreise erwachsen sind, sind sie noch immer nicht erzogen — nur ein bissel zu Kunststücken dressiert"; oder ein anderes Mal, als von den „politischen Führern" die Rede ist: „Im Gebirge würde man sich für solche Führer bedanken, die selber nicht wissen, wohin der Weg geht, und nur auf den eigenen Aufstieg bedacht sind"; oder das angenehme Adjektiv, so recht charakteristisch für die feine Kunst, lobend zu verdächtigen: der „ziemlich unbestechliche Minister Podlewsky". Es sind also eigentlich alle Elemente da, um eine wirkliche Komödie zu bilden: ein sehr heikles Thema, das allen geläufig ist und alle berührt, eine Reihe von Typen, die wir, wenn sie auch absichtlich ein bißchen verwischt sind, doch sogleich erkennen, und das Ganze mit den feinsten Bemerkungen eines scharfen und unbeirrt gerechten Geistes verbrämt. Der Techniker wird freilich manches einzuwenden haben. Er wird vielleicht finden, daß die Handlung straffer angespannt sein müßte, um das verwirrende Detail zu beherrschen, das manchmal fast wie in einem Roman ausgesponnen ist. Er wird auch vielleicht eine überragende Scene vermissen, die scène à faire, die erst alles zusammenfassen und in der die zerstreute: „kleine Münze" nun beisammen, zum mächtigen Kapital angeschwollen, gezeigt würde. Wir wollen uns aber lieber freuen, daß endlich ein Autor den Mut gefunden hat, die Politik dramatisch anzufassen, und wollen seinen Namen auf die Liste unserer Hoffnungen setzen: vielleicht wird er es sein, der uns die ersehnte Satire auf unsere öffentlichen Zustände bringt, die große Abrechnung, die doch, früher oder später, einmal geschehen muß. — Den Baron giebt Herr Tewele mit seiner immer erfrischenden Laune, den Journalisten Herr Meixner blässer und zaghafter, als die Gestalt wohl eigentlich gemeint ist. In kleineren Rollen sind die Damen Brenneis und Schuster charmant, die Herren Kutschera, Brandt

und Czasta von angenehmer Wirkung und als spitze Gräfin Jantschi zeigt sich Fräulein Wallentin wieder als die feinste Schauspielerin, die wir jetzt in Wien für das Gabillonfach haben. Das Publikum nahm das Stück erst zuwartend, von der Mitte des zweiten Aktes an immer wärmer und freundlicher auf.



Der Ausflug ins Sittliche

(Komödie in vier Akten von Georg Engel. Zum ersten Male aufgeführt am 9. März 1901)

Das Stück könnte auch heißen: „Die strengen Herren". Das Thema ist auch hier, die gepriesene Unschuld der Mucker, die immer über die Verwilderung und Entartung in den großen Städten klagen, einmal in der Nähe zu zeigen. Georg v. Götz, ein Landjunker, der aber mit den Vorurteilen seines Standes gebrochen hat, ein freier Mensch geworden ist und deshalb natürlich, ohne sich zu irgend einer Partei zu bekennen, gleich als Demokrat, Socialist oder gar Anarchist gilt, höchst „anrüchig", besonders seit er in Berlin „für eine gefährliche Zeitung mitarbeitet", kommt heim, um einen Prozeß beizulegen, den er mit seinem Onkel um ein Legat führt. Dieser, Herr Hans Wodrow, Hauptmann der Landwehr, ist nun der richtige Staatserhalter: herrisch, derb zugreifend, brutal, sinnlich, hinter allen Schürzen her, aber durchaus „gesinnungstüchtig und königstreu", der „Stolz der ganzen Umgegend", wie der Pastor sagt, und eben mit Eifer dabei, einen „Verein zur Hebung der Sittlichkeit auf dem Lande" zu gründen, um „das sittliche Elend auf dem Lande einigermaßen zu mildern" und sich so nebenbei ein Mandat zu verdienen. Natürlich platzen die beiden sogleich los. Der Anlaß ist ein Streit in der Brennerei. Die Arbeiter hauen dem Pastor, der gegen ihre Gesinnung gepredigt hat, die Fenster ein, und der Alte verlangt nun, daß sie ihm öffentlich abbitten sollen. Das empört den Jungen, der dem Onkel auf allerhand geheime Abenteuer gekommen ist, und er droht mit Enthüllungen, die er denn auch, gerade in der ersten Sitzung jenes neuen Vereins, als eben die Arbeiter zum „Bußgang" hereingeführt werden, in einer entrüsteten Rede macht, die wir schon einmal irgendwo gehört oder gelesen

haben müssen. „Sie leisten sich den Luxus von zwei Sittlichkeiten: die offizielle, die da entsetzt an einer marmornen Venus vorüberschleicht — und daneben eine kleine Privatsittlichkeit, die auf dem heimatlichen Mist vergnügt mit Nine und Dörthe und anderen Kuhmägden herumschäkert!" Und so weiter — man mag den Rest in den Reden gegen die lex Heinze nachsehen. Er wird natürlich fortgejagt, begegnet an der Thür Dörthe, einer entlassenen Magd, die von Wodrow ein Kind hat, nimmt sie an der Hand, zerrt sie vor, hebt sie auf einen Stuhl und ruft: „Meine Herren, dies die Schutzpatronin Ihres Vereins!" Im letzten Akt erfahren wir, daß der ganze Skandal dem Alten weiter nicht geschadet hat; er bleibt auch in Zukunft eine Stütze der ländlichen Tugend. Der Junge hat nichts erreicht, als die Neigung einer Gutsnachbarin, einer fröhlichen Baronesse, der seine kecke und frische Art von Anfang an gefallen hat. Die nimmt ihn nun zu sich in den Schlitten und fährt mit ihm davon. Der Alte, der die gute Partie gern für seinen Sohn, einen recht thörichten Leutnant, gehabt hätte, sieht ihnen verwundert nach und spricht die Pointe: „Und die will mit unserem Fritz so gut wie verlobt sein? Na, ich kann dir bloß sagen, et is nich direkt unzüchtig, aber et beleidigt jröblich mein Schamjefühl!" Das erinnert, wohl absichtlich, an den berühmten Schluß des Probekandidaten: „Hast du schon mal von Preußen gehört? Da hat jeder das verbriefte Recht, durch Wort, Schrift und Druck seine Meinung frei zu äußern. Geh' du nach Preußen!" Dreyer schwebt ja überhaupt über dem ganzen Stück. Seine kluge Art, die Schlager politischer Versammlungen für die Bühne auszunützen, dazu die Stimmung gegen die lex Heinze, die Erregung der großen Zeit des Goethebundes — das sind wohl die Motive, aus welchen diese Komödie entstanden ist. Und da muß man doch einmal leise warnen. Da muß man doch einmal fragen, wohin wir denn kommen, wenn es Mode wird, Tagesfragen zu dramatisieren. Man begreift ja, daß das die Autoren lockt. Es ist nämlich sehr bequem. Ein paar scharfe Wendungen, ein glücklicher Hieb, einige gesinnungstüchtige Witze und schließlich die große Standrede an die Galerie — das findet sich leicht, und man kann sich die Mühe ersparen, ein Stück mit einer festen Handlung und bestimmten Charakteren zu zeichnen. Man sollte doch aber bedenken, wie gefährlich es ist, wenn sich das Publikum angewöhnt, Theaterstücke als Leitartikel zu betrachten.

Es wird dann bald völlig verlernen, auf das Ganze eines Schauspiels zu achten, und die Folge wird sein, wie Hebbel schon vor fünfzig Jahren vorausgesagt hat (in einem Aufsatz der „Wiener Zeitung", 1850: „über die sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen"), „daß damit die Kunst aufhört, daß alle und jede Grenze zwischen dem wahren und dem Aftertalent verrückt, daß der heillosesten Pfuscherei Thür und Thor geöffnet und so in kürzester Frist eine vollkommene Barbarei herbeigeführt wird. Wer nicht imstande ist, eine runde, in sich abgeschlossene Schöpfung zu erzeugen und sie mit warmblütigen Gestalten zu beleben, der schlägt eine Welt von Brettern zusammen, schiebt Automate hinein und läßt diese eine Menge von prickelnden Anspielungen und Beziehungen auf die Tagesinteressen ausschütten. Man jubelt ihm zu, wenn er's trifft, was kaum mißlingen kann, und der elendeste Stümper trägt den Kranz davon, der dem Künstler gebührt; dieser aber geht leer aus, da die Sympathien für Puppen und für lebendige Menschen sich gegenseitig notwendig ausschließen". — Den Götz giebt Herr Kramer vortrefflich. Wo er Schärfe mit Anmut zu verbinden hat und liebenswürdig frech sein soll, da fühlt er sich recht in seinem Element. Den Wodrow könnte man sich behaglicher und breiter denken, als ihn Herr Eppens spielt, dem das Naive, das Selbstgefällige der Figur fehlt. Sehr zierlich ist die kleine Baronesse der Frau Retty, und in der Episode eines lüsternen Hausfräuleins zeigt Fräulein Wallentin wieder ihre ganz ungewöhnliche Begabung für das scharfe Fach. Die Schlager schlugen natürlich alle ein, und es gab einen lauten Erfolg.



Die Ehrlosen

(Schauspiel in drei Akten von Elsa Pleßner. Zum ersten Male aufgeführt am 16. März 1901)

Ein junger Mensch, Herr Robert Rotter, erzählt seinem Freunde, Herrn Felix Benhart, ein sonderbares Abenteuer, das ihm begegnet ist. Er hat neulich, wie er so um sieben Uhr abends über den Heumarkt geht, ein Mädchen gesehen, das ihm gefallen hat. Sehr einfach angezogen, mit einem Paket in der Hand — graue, tiefe

Augen, eine süße, runde Figur, weich in jeder Linie — etwa achtzehn Jahre. Er spricht sie an und blitzt ab. Nun beginnt er sie zu verfolgen. Sie geht jeden Tag denselben Weg, er geht ihr nach und läßt sich nicht abschrecken, begleitet sie ein Stück, redet auf sie los und giebt nicht nach, bis sie ihm doch einmal antwortet. Aber den nächsten Tag ist sie wieder ganz stumm und geht neben ihm, ohne ihn auch nur anzusehen, als würde sie ihn überhaupt nicht bemerken. Plötzlich, vorgestern, kommt sie etwas später, erhitzt und eilig, ist furchtbar abweisend ... fast grob, hat aber einen Glanz in den Augen ... und einen Zug um den Mund! Zuerst redet sie kein Wort. Plötzlich fängt sie an zu erzählen, ganz durcheinander und wirr, daß ihre Eltern verreist sind — zu einer kranken Tante, sie ist allein — muß rasch nach Haus. Er packt sie bei der Hand — die zittert, ist eiskalt. Er spürt es durch den Handschuh: das ganze Mädel ein Fieber. Er hebt sie in den ersten Wagen, der vorbeifährt, um sie in seine Wohnung zu bringen — und sie wehrt sich nicht einmal, obwohl sie rein und unberührt ist. „Armes Ding," sagt Felix. „So von der Straße weg, wie die erste beste! Liebt sie dich?" Robert antwortet: „Ich glaub' nicht." Es trifft sich nun, daß Felix, während Robert verreist ist, dasselbe Mädchen kennen lernt, ohne natürlich etwas zu ahnen, und sich in sie verliebt. Er nähert sich ihr, wirbt um sie, ihre Mutter redet ihr zu, sie hat ihn auch eigentlich ganz gern, weil sie spürt, wie er an ihr hängt und wie gut er ist, und weil sie das Bedürfnis hat, sich an jemanden anzulehnen, der sie liebt. So kommt es zur Verlobung, da kehrt Robert zurück und steht nun, wie ihre Vergangenheit selbst, drohend vor ihr. Ihr Gewissen regt sich, und sie sagt Felix, daß sie ihn nicht heiraten kann. Er will wissen, warum. Weil sie ihn nicht genug liebe. Das glaubt er nicht und dringt in sie, immer heftiger, bis sie es ihm endlich bekennt. Er kann es gar nicht fassen: „Aber wie hat das nur sein können! Du? Du!! Wie hast du nur? Ohne Liebe — rein aus Leichtsinn!" Da schreit sie auf: „Das ist nicht wahr!! Ich hab' nichts Schlechtes gethan. Blut hab' ich in mir! Jung war ich, heiß und jung!! Was wißt's denn ihr, was das heißt!! Ja freilich ... man lebt schön ruhig ... und kein Mensch hat eine Ahnung, wie es in einem kocht!! Man spielt ja immer so gut Komödie! Da ist einer gekommen, gerade in einem Moment, wo ich nimmer imstand' war, mich zu ver-

stecken! Man kann doch nicht immer und ewig kämpfen ... und noch dazu doppelt kämpfen! Gegen euch — und gegen jeden Tropfen Blut, den man in sich fühlt!! Wie ein Sturm war's in mir ... er hat's gesehen ... hat's verstanden — und so ist es halt gescheh'n!" Und weiter, da Felix nicht verstehen kann, daß sie dabei jenen nicht einmal geliebt habe: „Geliebt! Geliebt! Was heißt das eigentlich!? Das heißt gar nichts! Ja — ich hab' ihn geliebt! Was weiß denn ich! Wenn ich ihn von weitem gesehen hab', hab' ich schon Herzklopfen bekommen. Hat er mich lang' angeschaut — so ist es mir kalt und heiß über den Rücken gelaufen, und wenn er mich bei der Hand gefaßt hat, hab' ich am ganzen Körper angefangen zu zittern. Und wenn er nicht da war, dann hab' ich gar nicht an ihn gedacht, nicht einmal recht gewußt, wie er eigentlich ausschaut!!! Nun? Was ist das? Weißt du's? So hab' ich alles thun müssen! Gethan? Herrgott! Gethan hab' ich ja nichts! Ich hab' nur alles geschehen lassen — ich hab' mich nicht wehren können! Ich hab' nicht können!!! Verstehst du das? Nein! Das verstehst du nicht! — Was? Vielleicht hast du recht! Vielleicht war ich wirklich schlecht. Das weiß ich schon nicht mehr! Aber einmal — ein einziges Mal war ich — ich selber!!" Und nun kommt ein wirklich feiner Zug: Felix fragt, ob der Verführer noch lebt, ob er ihn kennt, und erst, als sie es bejaht und er erfährt, daß es Robert ist, stößt er sie weg. Robert tritt zu ihr, stolz auf ihren Mut. Ob es recht war? fragt sie leise. Er aber ist sicher: „Die Zukunft wird's lehren." Es ist nun gewiß nicht ohne Reiz, über dieses Thema, das Männer niemals recht ausdeuten können, einmal die Meinung einer Dame zu hören. Zu einem Stück würde aber doch eigentlich mehr gehören: sie müßte auch die Kraft haben, ihre Gedanken oder Erfahrungen dramatisch zu gestalten. Dazu kommt, daß sie offenbar zu viel gelesen, zu viele Stücke gesehen und sich zu viel gemerkt hat, ohne die Energie, über diese Erinnerungen hinweg zu einem eigenen Ton zu gelangen. So glaubt man, bald Schnitzler, bald Dörmann zu hören, alles klingt wie mit verstellter Stimme und man wird nervös, wie man ja auch einen Bauchredner nicht einen ganzen Abend vertragen würde. Beim Publikum war es übrigens wohl weniger eine solche Ungeduld aus künstlerischen Gründen, als die bewährte moralische Entrüstung, die sich im dritten Akt unwillig zischend und höhnisch lachend entlud. Merkwürdig: dieselben Leute,

die, wenn in irgend einem Stücke gegen die Mucker und für die Freiheit deklamiert wird, vor Begeisterung rasen, sind immer die ersten, die es beleidigt, wenn man sich einmal die Freiheit nimmt, ein heikles Thema unbefangen zu erörtern. Das Mädchen gab Fräulein Wallentin mit ihrer sicheren Routine, den Felix Herr Blum in guter Haltung, den Robert Herr Kutschera eindringlich und schlicht. Glänzend war Frau Zell in der gefährlichen Episode einer Heiratsvermittlerin, sehr gut auch Frau Gribl in einer Charge. In kleinen Rollen schlossen sich Fräulein Schuster, Fräulein v. Brenneis und Herr Brandt geschickt an. Fräulein Pleßner erschien nach dem zweiten und nach dem dritten Akt, weiß gekleidet, mit Veilchen geschmückt, und nahm Huldigungen und Entrüstungen mit gleichem Ernste hin.



Die Krannerbuben

(Komödie in drei Akten von Felix Dörmann. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 23. März 1901)

Wenn man mit den Leuten über das sogenannte „junge Österreich" spricht, wird immer gleich der Shakespeare herbeigeholt. An ihm oder einem anderen Großen gemessen, erscheinen sie dann natürlich gering, und so glaubt man sie abgethan. Darin ist man bei uns gut deutsch. Der Deutsche hat ja von jeher die Neigung, sich Ideale aufzustellen, nicht zur Kräftigung und Erbauung der Nachstrebenden, sondern um diese zu verkleinern, ja sich ihrer bequem zu entledigen. Darüber hat sich schon Laube bitter beklagt. Er hat es nicht geändert, wir werden es auch nicht können. Begeisterung, frohe Bewunderung für Künstler, die noch leben, scheinen nun einmal nicht im deutschen Wesen zu sein. Wer sich hinreißen läßt, ein Werk unbedenklich zu genießen, wird gleich verdächtig, und man vergißt ganz, was Goethe einmal an Schiller geschrieben hat: „Mir kommt immer vor, wenn man von Schriften, wie von Handlungen, nicht mit einer liebevollen Teilnahme, nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig daran, daß es der Rede gar nicht wert ist. Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur."

Das einzige, was die Künstler thun können, ist also, auf die Äußerungen ihrer Zeit gar nicht zu achten, sondern der Zukunft zu vertrauen, die schon alles ausgleichen, falschen Ruhm entlarven und das echte Verdienst erkennen wird. Die Geschichte ist gerecht. Sie reißt nicht ein einzelnes Werk aus der Entwicklung heraus, sondern weiß alle im Zusammenhange, in der Folge zu beurteilen. Sie verlangt auch gar nicht, daß jeder gleich ein ganz Großer sei, sondern sie nimmt sein Talent her, sieht es prüfend an und mißt dann ab, wie viel er daraus gemacht hat. Wenn ich mir das manchmal vorstelle, so glaube ich, daß die Gruppe von jungen Leuten, die um das Jahr 1890 in unserer Litteratur zu wirken begonnen haben, ganz ruhig sein kann. Es wird sich dann erst zeigen, wie stark ihre Talente gewesen sind. Man wird dann auch erst sehen, ob sie unseren geistigen Besitz vermehrt haben. Aber man wird gewiß von ihnen sagen müssen, daß da keiner war, der es sich leicht gemacht hätte, keiner, der nicht mit Strenge, Hingebung und Geduld an sich gearbeitet und sich das Höchste, das er überhaupt zu geben hatte, abgerungen hätte. Ich wage es sogar, die Vermutung auszusprechen, daß die Geschichte darin unsere Überlegenheit finden und unsere Generation den früheren in Österreich vorziehen wird, weil diese sich durch die Drohungen des Hasses und des Neides einschüchtern und beklemmen ließen, während wir auf unserem Sinne darum nur desto fester beharren. Die Grillparzer und Bauernfeld und ihre Freunde haben alle durch die Niedertracht und den Hohn der Umgebung innerlich gelitten. Unsere kleinere und viel schwächere Schar stellt sich zum Streite und zieht aus ihm nur neuen Mut und gute Laune.

Ein Beispiel dafür ist Felix Dörmann, der aus recht trüben und wüsten Anfängen, unbekümmert um manchen Spott, ja vielleicht durch ihn innerlich gewarnt und befestigt, auf einen sicheren Weg zur Klarheit gelangt ist. Er hat ziemlich verrückt begonnen, wie die meisten von uns: aus einem dunklen und verwirrten Drange heraus, nur um jeden Preis ein Besonderer zu sein, anders als die anderen, und die Welt unerhört zu verblüffen. Das kam wohl bei uns allen daher, daß wir in stürmischer Jugend öffentlich zu reden anfingen, bevor wir doch noch eigentlich etwas zu sagen hatten. Ja, wir hatten noch gar keine eigene Sprache, sondern nahmen, völlig als Epigonen beginnend, fremde an, ohne zu merken, daß

wir in ihnen unsere Zustände durchaus nicht aussprechen konnten. Dörmann redete Baudelaire. Es war fast unheimlich, wie er oft seinen Ton traf. Man darf nun aber nicht meinen, er habe sich ihn etwa geflissentlich eingelernt. Dies wäre ungerecht. Keiner von uns hatte die Absicht, die Franzosen oder Ibsen oder die Russen nachzuahmen. Wir waren es uns nicht einmal bewußt, sondern, in engen Familien erzogen und ängstlich vor dem Leben behütet, hatten wir uns aus der Lektüre von Romanen oder Gedichten eine imaginäre Welt gebildet, ohne die wirkliche zu ahnen, und mußten nun, als wir, erwachsen, in diese traten, ihre Gestalten unbesehen für unsere Romanfiguren nehmen. Man bedenke nur unsere Lage: kein Jüngling kann gleich die Übersicht haben, um das vielgestaltige Leben zu begreifen: er braucht Klassen oder Kategorien, um die Erscheinungen abzuteilen und einzuordnen; da es uns nun an einer sicheren Tradition in der eigenen Litteratur fehlte, an die wir uns hätten anschließen können, drangen die sehr starken Formen des Auslandes mit solcher Macht auf uns ein, daß wir uns erst einige Zeit in ihnen austoben mußten, um, ermattet, uns dann doch noch endlich auf uns selbst zu besinnen. Das war die Zeit, da Dörmann sich als der „unruhvolle, rätselhafte, hirngepeitschte Schwärmer“ fühlte und durch seine Seele „Götterwonnen und Titanenqualen zogen“. Damals rief er stolz seinem Mädchen zu:

Du weißt ich bin bizarr = vielleicht auch bös,
Denn manchmal muß ich Thränenelend sehen.

Damals gefiel er sich „im Wahnwitzgejauchz' dionysischer Gier“ und „blutatmenden Küssen“. Damals raste er schmerzlich, daß er sich nie „ganz vergessen“ könne:

Immer noch, immer noch
Kann ich denken,
Kann ich mich selbst zerfasern,
Regt sich noch
Mein verfluchtes
Elendes Ich!

Und das arme kleine Wiener Mädel wurde ihm zur „bleichen Madonna“ mit „geisterhaftem Haupt“, in dem „schreckhaft die bräunlichvioletten Ringe der Augen leuchten“ und „die sündhaft schönen Lippen brennen“, und manchmal sogar mit „morphingesättigt zuckendem Leib“. Er stellte dies in einer glänzenden Form

bar, aber man konnte wohl ängstlich sein, wie sich denn ein so völlig ins Phantastische entrückter Jüngling jemals werde ins Wahre retten können. Diese Rettung ist das Thema der „Ledigen Leute“. Sie hat man ja bei uns bloß für ein liebenswürdig freches Theaterstück gehalten, das durch seinen kecken Griff in heikle Zustände amusiere. Sie sind aber doch wohl mehr: sie sind die Posse vom jungen Menschen, der Vorstellung und Wirklichkeit noch nicht trennen gelernt hat und daher sein Ideal auf der ersten Erscheinung, die ihm begegnet, placieren will, bis ihm schließlich doch die Augen aufgehen und er sich schämt. Dieses Schämen macht den Jüngling erst zum Manne. Nun hört er auf, das Leben nach seinen fertigen Schulmeinungen zu beurteilen; nun fängt er, wie es vom Wilhelm Meister heißt, „zu wittern an, daß es in der Welt anders zugehe, als er es sich gedacht“. Und nun gerät er leicht ins andere Extrem: er wirft alle Vorstellungen und jedes Ideal weg und hat nun eine wahre Passion, höhnisch zu beweisen, wie wüst und zufällig und gemein das Leben ist. Auch von dieser Phase der leidenschaftlichen Erkundigung nach dem schlechten befreit sich Dörmann durch ein Werk, durch die „Zimmerherren“. Und nun geht ihm erst der Reichtum des Lebens auf. Nun gewahrt er erst, wie es, selbst in ganz engen Verhältnissen, so bunt und vielfältig ist, daß es sich in keine Formel pressen läßt. Das große Staunen über die Fülle der Natur, die denselben Typus niemals gleich wiederholt, sondern in jedem Beispiel wieder verändert, so daß für den nachspürenden Verstand jeder neue Mensch, er scheine auch noch so sehr durch Herkunft, Erziehung und Verhältnisse bestimmt, doch immer wieder ein neues Rätsel ist — das macht nach meinem Gefühle den ganz eigentümlichen Reiz der „Krannerbuben“ aus.

Die Handlung ist einfach. Der Papa Kranner, ein fideler alter Herr, verthut mit leichtsinnigen Freunden und seinen zwei feschen Buben in lustiger Gesellschaft sein Geld, bis es schließlich zum Krach kommt; er kann nur gerettet werden, wenn der eine Sohn, der Franz, das reiche Mädchen nimmt, das in ihn verliebt ist. Dieser hat aber inzwischen eine arme brave Person kennen gelernt und zum ersten Male die gute Macht einer reinen Neigung empfunden. Freilich, nun vor die Wahl gestellt, mit ihr zu hungern oder aber, um bequem zu leben, ihr zu entsagen, wird er wieder klein und feige; sie verläßt ihn, er wird die reiche nehmen. An

diesem ganz einfachen, ruhig und klar durchgeführten Falle hat es mich stark berührt, wie gezeigt wird, daß alle unsere Urteile über Menschen immer wieder nicht stimmen. Meistens verfahren wir dabei ja ganz naturalistisch: wir glauben Menschen zu kennen, wenn wir ihr Milieu und allenfalls noch ihre Gewohnheiten wissen. Danach stellen wir ein paar grobe Schablonen auf und teilen in sie die ganze Welt ab. Wir glauben über einen Menschen etwas zu sagen, wenn wir ihnen einen „alten Drahrer" oder einen „feschen jungen Kerl" nennen. Hier sind nun zwei Brüder, ganz gleich erzogen, ganz gleich lebend, jeder fesch und jung, und wie es aufs Handeln ankommt, worin sich doch immer die eigentliche Art eines Menschen erst offenbart, zeigt es sich, daß eine ganze Welt zwischen ihnen liegt und sie innerlich für einander Barbaren sind, die sich nicht verstehen können, wie es sich auch an Papa Kranner und seinem Freunde Pleßl, die beide „alte Drahrer", und an der Olga und der Poldi zeigt, die beide „süße Mädeln" sind. Wenn wir im Leben solche Erfahrungen machen und also einsehen, daß wir mit den großen rohen Typen zur Beurteilung der Menschheit nicht auskommen, dann korrigieren wir uns und meinen plötzlich, Herkunft und Erziehung und Milieu seien ganz gleich, der Mensch bringe vielmehr einen „angebornen Charakter" mit, der sich gegen alle Verhältnisse behaupte. Ja, nun sehen wir uns aber hier den Franz an! Man sage uns seinen Charakter: ist er gut, ist er schlecht? Mit der Poldi verheiratet, würde er sichtlich der bravste Mensch; bei seiner reichen Frau wird er gemein und roh sein. Der Papa Kranner ist der beste Vater, so lange es ihm gut geht; wie er kein Geld mehr hat, bedenkt er sich nicht, das Glück seines Sohnes zu zerstören. Nun möchten wir fast meinen, wie man es wohl in geängstigten und bedrückten Stunden thut, daß es weder Erziehung und Umgebung sind, die den Charakter ausmachen, noch dieser „angeboren", sondern daß auch er nur „Bestimmung" ist und uns vom Schicksal durch das, was wir erleben, zugeteilt wird. Aber da ist doch die Poldi, die sich gegen das Schicksal wehrt und indem sie innerlich von ihm unberührt bleibt, eben erst ihren Charakter beweist! Und so schimmert aus dem Stücke eine viel tiefere Anschauung durch, welche das, was wir Charakter eines Menschen nennen, aus vielen Möglichkeiten gewoben und mit seinem Schicksal so merkwürdig versponnen sieht, daß er dieses braucht, um zu er-

scheinen, wie die Farbe nur an der Form erscheinen kann, dieses aber ihn braucht, um sich zu zeigen, wie der Künstler ein Material, und beide sich so aneinander erst erfüllen können. Sie hat Dörmann in seinem letzten Werke, dem noch ungedruckten dramatischen Gedichte „Der Herr von Abadessa", mit einem gerade an den entscheidenden Stellen merkwürdig schönen und freien Tone dargestellt.

Das Publikum verhielt sich gestern seltsam. Anfangs wollte es gar nicht und schien im Dialoge zwischen den beiden Buben, die Herr Kutschera und Herr Kramer vortrefflich gaben, und ihrem Freunde, einem nichtsnutzigen jungen Baron, als welcher Herr Brandt mit Laune sekundierte, die feinsten Wendungen nicht zu beachten. Es lachte über die köstlichen Chargen des Herrn Tewele und der Frau Zell, es folgte interessiert der Entwicklung der zwei „süßen Mädeln", der Frau Glöckner und des Fräuleins v. Brenneis. Aber es wurde bis in die Mitte des zweiten Aktes noch immer nicht warm. Erst die von Herrn Kutschera und Fräulein v. Brenneis, die sich gestern in die erste Reihe gespielt hat, entzückend dargestellte Liebesscene entschied den Erfolg, und nun konnte der Autor unter einer kaum hörbaren Opposition dankend erscheinen. Jetzt fing der dritte Akt in bester Stimmung an und schien schon ungefährdet zu verlaufen, als plötzlich eine unmoralische Äußerung des Herrn Kutschera mit heftigem Protest abgelehnt wurde, der jedoch, als dann Fräulein v. Brenneis eine moralische Antwort gab, sofort der lautesten Zustimmung wich. Wenn es nun aber Sitte im Theater wird, durch Beifall oder Zischen sein Urteil über den sittlichen Wert oder Unwert der Figuren abzugeben, wie wird es da nächstens erst dem Franz Moor oder dem dritten Richard ergehen?



III. Die Duse

Bei der Duse

Zu ihrem Gastspiel im Theater an der Wien, April 1900

Ein Zimmer im Imperial. Dicht verhängt, alles zu, förmlich abgesperrt gegen die Welt. Wie bei einem empfindlichen und verletzlichen Kranken, dem jedes Flüstern noch zu laut, jedes gedämpfte Licht noch zu grell ist, dem alles Leben wehthut und der sich nur

nach Stille sehnt. Im Luxembourg hängt ein Bild von Whistler, eine gebeugte Frau auf einem Sessel darstellend, die sitzt und sinnt und Erinnerungen zu lauschen scheint, von einer unvergeßlichen grauen Trauer. Das ist die Stimmung, die auf diesem trüben Raume wie ein Abendschatten ausgebreitet liegt ... Manchmal stößt der Wind ans Fenster, sonst ist alles still. So still, daß man vor dem eigenen Wort fast erschrickt, das in der Leere einen fremden Klang hat und hallt. Und da ruht, mehr hockend als sitzend, fröstelnd, eine blasse und verhärmte Frau mit großen, gequält bittenden Kinderaugen, mühsam lächelnd.

Man kennt ja die Duse in Wien. Jeder hat sie in Erinnerung, wie ihre weiche Gestalt sich auf die Bühne schiebt, zögernd mit dem scheuen und schleifenden Gange vorkommt und bei jedem der unsicheren Schritte vor Müdigkeit fast umzusinken scheint, mit einer schüchternen und hilflosen Gebärde der hängenden Arme, wie um sich demütig zu entschuldigen. Und dann setzt sie sich ermüdet, neigt sich ein wenig vor, stützt sich auf, während ihre armen, fiebernden Finger in den Haaren wühlen. Und dann holt sie zum Sprechen aus, atmet ein, und es scheint, daß sie alle Muskeln anspannen muß; so schwer wird es ihrer mühsamen Stimme zuerst, die aber jetzt plötzlich wunderbar lockend zu gurren beginnt. Keine von den Posen der Tragödinnen, kaum einmal ein lauter Ton, nichts von den großen Linien der Darstellungen für die Menge. Alles wie unter vier Augen; kaum einmal ein Zucken, das über das angstvolle Gesicht huscht, und dann wieder jenes sanfte, kindliche Lächeln, das so gut ist, mehr wie ein Schein von einem tiefen, inneren Leuchten. Das ist alles so einfach als nur möglich, so gar nicht Theater, daß wir uns selbst wundern müssen, wie es denn überhaupt wirken mag. Jeder hat sich wohl einmal erstaunt gefragt, was es denn eigentlich an ihrem Spiele sein kann, das uns so verzaubert und bethört. Manche haben gemeint, sie sei der höchste Ausdruck des Frauenhaften; „on devine une créature infiniment impressionable et inquiète," hat Lemaître gesagt, „deux ou trois fois femme, qui doit vibrer à tout, peut-être un peu à tort et à travers, le plus souvent avec une intensité démesurée et morbide, toujours avec une admirable sincérité," und so sei es das Erschütternde ihrer Darstellung, daß sie uns das Schicksal der Frau spüren lasse, die, immer enttäuscht und immer verraten, immer

wieder hoffen und glauben muß. Anderen ist sie das ewige Kind, ein reines und frommes Kind, das die Tücken des Lebens und das Schlechte nicht verstehen kann und sich hilflos ins Unbegreifliche schickt. Noch andere denken ihrem Wesen näherzukommen, wenn sie sie für das beste Exemplar der Geschöpfe von heute nehmen, die ganz nur Nerven sind, ganz Hingebung an den Moment, nur von Sensationen geschüttelt. Aber man hat doch das Gefühl, daß das alles nicht ausreicht. Man spürt, daß es noch etwas anderes sein muß, und man wird unwillkürlich an einen Gedanken erinnert, den Emerson gern gehegt hat. Emerson erzählt einmal, Leute, die Lord Chatham reden hörten, hätten gespürt, daß dieser Mann mehr war, als er jemals aussprechen konnte, mehr als alle Worte seiner Reden; und so bleibe, meint er, die eigentlich wirkende Macht großer Menschen immer geheim — eine unmittelbare Macht, die in sich selbst ruhe und durch ihr bloßes Dasein schaffe, ohne daß sie es nötig hätte, sich erst zu äußern. Etwas ähnliches fühlen wir hier, etwas, das stärker ist, als es irgend eine Gebärde oder irgend ein Wort jemals ausdrücken kann, das Gebärden oder Worte, Ausdrücke und Mittel gar nicht erst braucht, das durch sich selbst wirkt. Wir mögen es nun mit Emerson „Charakter" nennen oder, wie Goethe gern sagte, „eine Natur" oder setzen wir einfach das ruhig erhabene Wort: „Seele". Das ist wohl das Geheimnis ihrer Kunst: wir glauben, in ihre entblößte und zitternde Seele zu sehen, während die anderen uns nur Zeichen geben, die wir erst deuten und erraten müssen.

Daher auch das, was ich das „Zeitlose" an ihr nennen möchte, auf der Bühne und im Leben. Ich weiß nicht, ob man gleich verstehen wird, was ich meine. Jedes Werk, jede Äußerung eines Künstlers oder auch jede That, jede Gebärde, jedes Wort eines Menschen besteht aus zwei Teilen: einem größeren, den er mit den anderen Künstlern und den anderen Menschen seiner Zeit gemein hat, und einem kleinen, der ihm allein gehört. Nehmen wir irgend eine Figur der Geschichte her, so werden wir immer zuerst abtrennen müssen, was daran die allgemeine Art der ganzen Epoche ist, und erst der Rest, der bleibt, wird das Eigentum des Einzelnen sein. Was die meisten Menschen sagen, bringt uns keine Nachricht aus ihrer Seele, sondern sie ergreifen nur die allgemeinen, in der Zeit schwebenden Worte; wie sie es sagen, ist auch meistens wieder nur

ein Abdruck der allgemeinen Form; und was sie denken oder fühlen, kommt nicht aus ihnen selbst herauf, sondern sie denken und fühlen nur den fertigen Gedanken und Gefühlen der Umgebung nach. Die Duse aber empfinden wir als eine absolute und selbsteigene Natur, die ganz rein und ganz frei von ihrer Zeit ist, die alles nur aus sich selbst hat, die nur zufällig unter uns erschienen ist, aber sich gar nicht erst verändern müßte, um in irgend einer Vergangenheit oder in irgend einer Zukunft zu leben. Was wir alle begehren, ist ihr vergönnt; unsere große Sehnsucht, losgelöst von der Zeit und nur für sich zu sein, ist an ihrer Kunst erfüllt.

Dieses „Zeitlose“ ist einem im Gespräche mit ihr so merkwürdig. Man fühlt sich da wie entrückt; alle unsere Sorgen schweigen; alles, was das Leben heutiger Menschen ausmacht, ist versunken. So, denken wir, müßte eine der mädchenhaften Frauen der Primitiven sprechen, wenn etwa eine der demütig feierlichen Madonnen des Crivelli herabsteigen würde: mit einer solchen innigen Angst um das innere Leben, um die Fragen der Seele, um den letzten Sinn und die Absichten unseres Schicksals. So hätte vielleicht die liebliche Ismene gesprochen, der Schwester gedenkend. Die Gemeinheit des Lebens scheint sich gar nicht in ihre Nähe zu wagen. Was sie mit mit ihren Gedanken berührt, wird ruhig und rein und schön.

„Wenn die Seele einmal etwas geträumt hat, sagt sie, ist sie wie ein kleines Kind, dem man etwas versprochen hat: sie giebt nicht mehr nach, sie läßt sich nicht mehr beschwichtigen. Sie geht neben einem her und zupft einen am Kleide, daß man nicht vergessen soll. Und man kann ihr geben, was man will, es nützt nichts: sie verlangt, was man ihr versprochen hat. Und man zeigt ihr die schönsten Dinge — es giebt ja so schöne Dinge im Leben! Man zeigt ihr die hohen Berge und die Wälder und das Meer, das ewige Meer. Aber die kleine Seele will nicht. Sie mag die Berge nicht und die Wälder nicht und das Meer nicht. Sie will, was man ihr versprochen hat: sie will ihren Traum. Und wenn man ihr ihren Traum nicht giebt, ist sie traurig und weint.“

Der Traum, den ihre Seele will, ist ein Theater, das wie das antike wäre. Nicht diese schrecklichen Photographien des täglichen Lebens mehr, nicht diese schalen Possen kleiner Rancunen, niedriger Begierden, elender Verwicklungen! Das Drama, endlich das Drama,

das große alte Drama der Griechen, das den Menschen die Wahrheit bringt, die ihnen das feindliche Leben immer, immer versagt! Das Drama! Sie macht eine Pause, bevor sie das Wort sagt, und sie spricht es mit einem leisen Beben feierlich aus, wie man eine heilige Formel sagt, die alle Thore aufsprengen und alle Geheimnisse erlösen und alle Schätze befreien wird. Und dann, wie aus einer Vision erwachend, mit einem erstaunten Blick auf das Zimmer, sich erst wieder besinnend, sagt sie langsam: „Sehen Sie, die Entwicklung der Kunst — nicht wahr, das geht doch immer in Wellen. Eine große Welle kommt rauschend heran und nimmt alles mit. Und dann verrinnt sie. Dann sind nur noch kleine Kreise, immer kleiner, immer stiller, immer leiser. So eine Welle ist die große Sarah gewesen ... Und dann ich. Ich auch. Und die Welle möchte alles mitnehmen, die ganze Menschheit forttragend, fort aus diesem Leben, ins Unendliche, in die Schönheit fort. Aber wir können es nicht. Nein, die Schauspieler können es nicht. Allein können sie es nicht: denn sie sind doch nur wie Schiffe, ganz kleine Schiffe und größere Schiffe, aber alle brauchen die Flut der Dichtung. Und wir liegen auf dem Trockenen da. Aber wir möchten in das Meer hinaus, ins hohe Meer, das stürmt und wettert und schäumt! Ah, das Drama, das ewige Drama der Griechen! Oder Shakespeare! Wie ich ganz jung gewesen bin, hat man mich selig gemacht, wenn man mir gesagt hat, ich würde vielleicht einmal würdig werden, Shakespeare zu spielen. Aber den wirklichen, unverkürzt, in seiner ganzen ungeheuren Pracht, nicht diese paar elenden Fetzen, die wir geben. Aber dazu gehört ein Theater, das ganz anders wäre, als was man heute Theater nennt. Etwas wie Richard Wagner es sich geschaffen hat. Ein Tempel der Nation, eine Stätte des großen Friedens und der reinen Freiheit! Dahin kämen die Menschen wie zu einem Feste des Lebens, um sich von allem Hasse, von jeder Niedrigkeit zu reinigen, um alles zu vergessen, was die Seele bekümmert und bedrückt, um aufatmend gut zu werden und schön zu sein. Und da stünde der Schauspieler wie ein Priester, wie ein Seher, mit frommen Gebärden beglückende Worte verteilend, königlich ausstreuend, was die Dichter in seine Hände gelegt."

Das ist der Traum ihrer Seele, der sie nicht ruhen läßt. Und sie lächelt traurig, wie sie nun an die elenden und stupiden

Unterhaltungen denkt, die das Theater entehren. Immer nur diese tristen Fälle aus dem täglichen Leben, niemals ein Urwort der Leidenschaft, niemals der heilige Schritt des Schicksals. „Aber es wird doch kommen," sagt sie dann. „Jenes Theater wird kommen, das wahre, das wieder sein wird, wie das griechische war: denn die Menschen sind gut, die Menschen sehnen sich, gut zu sein. Sie müssen den Tempel haben. Wir dürfen nur nicht verzagen. Es liegt nur an uns. Wenn wir nur wollen! Wenn wir nur den Glauben haben! Der Glaube ist alles. Was wir glauben, das geschieht. Es liegt nur an uns, wenn es nicht gelingt. Es liegt nur an uns. Wir müssen nur glauben. Glauben und wollen!"

Und sie atmet tief, und dann legt sie ihre Hände auf die Augen, diese blassen und fiebernden Hände. Und wie sie wieder aufsieht, ist sie ganz verändert. Das alles ist auf einmal weg, entschwunden, versunken. Sie schüttelt sich leise, und mit einer ganz anderen Stimme, die leicht und froh ist, wie die eines ganz jungen Mädchens, spricht sie jetzt von Wien. Sie liebt Wien. Sonst weiß sie ja nicht viel von der Stadt, aber sie geht so gern in die Albertina. Wien, das ist für sie die Albertina. Und sie wird nicht müde, zu erzählen: „Diese schönen Sachen — o, diese wunderschönen Sachen!" Und sie lehnt den Kopf zurück und greift, glücklich lächelnd, in die Luft, wie wenn da das Schöne wäre und sie es leise berühren und liebkosen könnte.



D'Annunzio

Zur Aufführung der „Gioconda"

Der größte Dichter, den wir jetzt haben, aber eine ganz undramatische Natur, der niemals ein Stück gelingen wird — das ist das Urteil der Italiener über D'Annunzio. Für seine Gedichte, seine Romane schwärmen sie, seine Dramen wollen sie nicht gelten lassen. Er selbst aber verteidigt gerade diese und behauptet, daß sie, gerade sie mehr als seine Gedichte und Romane, zeigen werden, was er kann. Er weiß selbst, daß er die dramatische Form noch nicht gefunden hat. Aber er fühlt, auf dem rechten Wege zu sein, und ist bei sich gewiß, daß er seiner Nation geben wird, was keine andere heute hat: die klassische Tragödie.

In seinen Gedichten hat er eigentlich nur einen Ton, immer denselben. Man wird vielleicht am besten sagen: den Ton des verlorenen Sohnes, dem in der Welt draußen angst, im Genuß übel geworden ist, der wieder heim und wieder ein Kind sein möchte. Einer ist aus einem stillen Hause, von einer guten Mutter weg und ins Wilde gerannt, dort hat er das Elend der Lust gekostet, jetzt ist er siech und es ekelt ihn — vor diesen schauerlichen Dingen! Er möchte heim und wieder rein sein und wieder ein Kind werden, das hell lachen und still weinen kann — „e lungi queste cose orrende!“ Morgen, morgen geht er heim, ins alte Haus, zur Schwester, die wartet, zur Mutter, die sich sehnt, und dort wird er bleiben, nie mehr fortgehen, nie mehr, zu lange ist er draußen gewesen, zu lange ist er einsam gewesen und jetzt ist er so zum Sterben müde, müde zu lügen und müde dieser schauerlichen Dinge! Dann wird die Mutter nicht mehr über ihn weinen, die alte Mutter mit dem heiligen Gesicht, das so weiß ist wie eine Lilie; er wird bei ihr bleiben, mit ihr im verlassenen Garten auf alten Wegen zu den Rosen gehen und sein ganzes Herz in ihre reinen Hände legen, und sie wird lächeln wie damals und alles wird wieder wie damals, wie in der alten Zeit sein, nichts ist noch zerstört!

„Tutto sarà come al tempo lontano.
L'anima sarà semplice com' era;
E a te verrà, quando vorrai, leggera
come vien l'acqua al cavo de la mano.“

Es ist immer derselbe Ton, einmal leise, traurig, ja flehentlich, dann wieder trotzig, mit einer bösen Freude am Häßlichen, höhnisch auflachend, aber immer dasselbe tiefe untröstliche Heimweh eines Menschen, der weiß, daß es ihm versagt ist, daß er nicht mehr hoffen darf, daß er doch nie mehr heimkehren wird. Mit so entsetzlicher Gewalt, die doch vergeblich an den Ketten reißt, ist noch niemals der Ekel ausgedrückt worden, der große Ekel vor dem Genuß, vor allem, was glänzt und lockt und verführt, ja, vor dem ganzen Leben, das doch nur ein Wahn und Betrug ist — das uralte ewige: Alles ist eitel! Wie wir suchen und hoffen, ringen und streben, verlangen und begehren mögen, alles ist vergeblich! Der Ruhm geht vorbei und küßt andere Stirnen, wir sind ihm vergeblich gefolgt! Wo sind die neuen unbekannten Blumen, seltsamen Gerüche unserer Sehnsucht? Wir haben sie vergeblich gesucht! Kein Leid der Menschen haben

wir trösten, haben wir lindern können, wir haben vergeblich geweint! Kein Unrecht haben wir gerächt, wir haben uns vergeblich empört! Hinter uns bleibt eine leere Furche, wir haben vergeblich gelebt! Vor uns, im Finstern, steht der Tod ohne Fackel, wir werden vergeblich sterben!

„Dietro di noi un solco
sterile obliquo lieve
resta. Vivemmo in vano.

D'innanzi a noi, nel bujo,
la Morte è senza face.
— Gloria! — Morremo in vano."

In vano! Es ist alles nichts — alles eitel! Was soll uns noch locken, was verführen? Wir glauben an die Freuden der Menschen nicht mehr, sie schmecken zu bitter nach. Eins ist uns geblieben: träumen! Manchmal lindert unser Leid ein Traum. Der stößt das Gitter in versunkene Gärten, zu vergangenen Zeiten auf, die nicht mehr sind.

„I nostri sogni vani
chiamano i tempi che non sono più."

Der läßt uns verklungene Tänze hören, von weißen Händen einst schmerzlich gespielt, der gießt den Duft alter Phiolen aus und dann schwebt leise eine Gestalt vorbei, so traurig wie die vergessenen Tänze, wie der verrauchte Duft der alten Phiolen —

„E tu vissuta in tempi assai lontani,
donna, come le tue danze obliate,
come i profumi tuoi nelle tue fiole,
donna che avevi così bianche mani,
tu che moristi avida ancor d'amare,
non più giovine, non amata più,
oggi tu passa in questi sogni vani
morta dei tempi che non sono più!"

So träumen, in leiser und geheimnisvoller Erinnerung verrauschter Zeiten, die vielleicht schön gewesen sind — dieser Trost ist uns gegeben. Alles andere ist eitel! Das Leben ist leer.

Man wird sagen, daß dieser Ton müden Ekels nicht neu ist. Wir haben ihn schon in der romantischen Zeit vernommen, und mit einem größeren Ernste, weil er damals die ganze Menschheit zum Zeugen angerufen hat. Aber niemals haben wir ihn ver-

führerischer gehört; niemals hat die Verzweiflung ein so — man möchte fast sagen: ein so bethörendes und einschmeichelndes Wesen gehabt. Welch ein Magier ist dieser Dichter! Von welcher Macht über die Worte! Ja, mehr als das: nicht nur alle schönen Worte, die jemals der italienischen Sprache von den Poeten geschenkt worden sind, die seltensten Adjektive, die kostbarsten Prädikate, gleißende Reime und Fügungen, bald von so sonorer Art, daß wir Posaunen zürnen, bald so süß, daß wir kleine Flöten uns liebkosen zu hören glauben, nicht nur diese gehorchen ihm alle, scheinen sich gleichsam zum Dienste um ihn zu scharen und breiten lockend allen Glanz, alle Pracht, alle Herrlichkeiten vor ihm aus, sondern es ist fast, als ob er wie durch einen geheimen Zauber Herr aller Schönheiten geworden wäre, der über alles gebieten darf, was jemals schönes von seiner Nation geschaffen worden ist. Was jemals in seiner Nation gedichtet und gesungen und gemalt worden ist und alle Statuen, die in alten Gärten stehen, und aller Schmuck, der in alten Truhen ruht, die Glut von seltenen Steinen, die Anmut von Geräten, Gehängen und Geweben, ja aller Glanz, der jemals aus schönen Augen gestrahlt hat, aller Reiz stolzer oder scheuer, feierlicher oder stiller Mienen, alle Schönheiten, die je in seinem Lande an Dingen oder Menschen gelebt haben, scheinen nun wie in einem ungeheuren Arsenal auf seinen Wink bereit zu stehen, um ihm zu dienen. Und er regt nur leise die Hand, und sie kommen und schweben und neigen sich, und er darf mit ihnen spielen. Uns aber fröstelt, wenn er so, leichtgebietend und ein wenig müde, mit ihnen spielt. Uns wird kalt, weil es Schatten sind.

Unbildlich gesprochen: die Verse D'Annunzios haben einen Reiz, den wir uns kaum erklären können, und doch eine Kälte, die wir wieder nicht begreifen können. Beides aus demselben Grunde: einem ganz merkwürdigen Verhältnis zur alten Kunst. Für diesen Dichter ist die alte Kunst das, was für andere die Natur ist. In einer doppelten Weise. Erstens, indem er alle Mittel aus der alten Kunst holt, die man sonst aus der Natur nimmt. Ein anderer will uns in eine Stimmung bringen und braucht dazu einen Baum oder eine Wiese, den Frühling oder den Winter, kurz eine Erinnerung an etwas, das wir erlebt haben. D'Annunzio thut dasselbe, indem er ein Diadem nimmt, das irgend eine Königin getragen, oder ein Schloß, oder eine Statue, ein altes Bild. Und zweitens, indem er

das Gefühl, das das Thema eines Gedichtes sein soll, auch nicht aus seinem Leben, sondern wieder aus der alten Kunst zu nehmen scheint. Gustav Geffroy hat einmal von gewissen Malern gesagt, daß sie „eine Kunst nach der Kunst“ schaffen, während es bisher immer nur eine Kunst nach dem Leben gegeben hat. Kunst haben wir bisher die geheimnisvolle Kraft mancher Seelen genannt, in den Stoff, den ihnen das Leben reicht, sich selbst zu verweben. Jene Maler und D'Annunzio aber scheinen gar keinen Stoff aus ihrem Leben, sondern das Gewebe anderer, alter Künstler zu ihrem Stoffe zu nehmen: was diese aus ihrem Leben gewoben haben, weben sie nun noch einmal um. Die Künstler nach der Natur verdanken alles dem Leben: das Leben hat sie weinen und lachen gelehrt, dieses Weinen und Lachen drücken sie aus. Die Künstler nach der Kunst schulden alles der Kunst: vor einer alten Statue haben sie zum ersten Male geweint, von einem alten Gedicht haben sie, scheint es, erst lachen gelernt.

Mit seinen Romanen ist es nicht anders. Romane sollte man sie eigentlich gar nicht nennen. Von Romanen verlangen wir, ein Bild der Welt zu sehen, der ganzen großen Welt, wie sie der Dichter fühlt, oder doch irgend einer kleinen, mit allen ihren Kontrasten, mit allem Hin und Her der Leidenschaften, mit Frage und Antwort, Stoß und Gegenstoß so vieler Begierden, die jede, kaum erfüllt, sogleich eine neue entbinden, so vieler Menschen, die jeder, kaum selbst in Bewegung, sogleich sozusagen einen Gegenmenschen bewegen. Dies ungeheure Gewühl, den Tumult der Menschheit, die durch tausend Verbindungen und Lösungen, Begegnungen und Entfernungen, einer im anderen, jeder im ganzen, das ganze durch jeden lebt, hat D'Annunzio niemals dargestellt, vielleicht weil er es noch gar nicht empfunden hat, ja weil es vielleicht sogar in seinem Wesen ist, dies gar nicht empfinden zu können. Was er Romane nennt, sind darum immer nur Gedichte, sie drücken alle immer nur Stimmungen aus, jeder eine besondere Stimmung, die auf einer unendlichen Melodie hin und her getragen, auf und ab gezogen wird. Sie haben auch das von Gedichten, daß der Dichter in ihrer Stimmung selbst befangen bleibt, sich niemals über diese erhebt, niemals zur ordnenden und richtenden Gewalt über sie kommt, was wir doch vom Roman fordern gelernt haben. Im Roman wollen wir, daß sich jede Gestalt von der anderen, die Ge-

stalten dann wieder von ihrer Welt, ihre Welt endlich von der Natur abgrenzen und trennen soll, und daß sich über dem Ganzen dann die schaffende, ruhig waltende, gerecht verteilende Hand des Dichters, wie etwas Göttliches, schwebend erhebe. D'Annunzio ist niemals über seinen Gestalten, er ist in ihnen und unter ihnen, ja sie scheinen oft stärker als er, sie reißen ihn hin, sie ziehen ihn fort.

Dann haben also die Italiener wohl recht, wird man sagen, daß er eine durch und durch undramatische Natur ist. Wenn es ihm schon an Ruhe, innerer Ordnung und Gestalten abteilender Kraft zum Roman fehlt, wie soll ihm erst ein Drama jemals gelingen, das doch die höchste Gelassenheit, die höchste Gerechtigkeit, die höchste Freiheit vom Dichter verlangt? Er hat auch wirklich mit keinem seiner Dramen noch eigentlich dramatisch gewirkt. Ist es nun nur eine Schrulle, eine Grille von ihm, wenn er doch vom Dramatischen nicht ablassen will und sich berufen glaubt, seiner Nation eine neue Form der klassischen Tragödie zu geben? Eben jetzt scheint er müde und angeekelt zu sein, er hat neulich zu einem italienischen Journalisten traurig gesprochen, bitter sich über das Vaterland beklagend, das ihn nicht verstehen will. Aber wenn er auch das Vertrauen auf seine Nation verloren hat, das hört man doch heraus: das Vertrauen auf sich selbst hat er noch nicht verloren. Er glaubt an sich, er glaubt an die Form der Tragödie, die er sucht. Er glaubt, daß er sie finden wird. Und seine Freunde auch, besonders die lebhafte und laute Gruppe, die sich um den Marzocco versammelt. Dies ist eine Revue, die, in Florenz erscheinend, heftige Anklagen gegen die Regierung, große Forderungen an die Jugend erhebt, um mit solchen Klagen, solchen Forderungen ins Gewissen der Nation zu dringen und so die neue Renaissance vorzubereiten, nach der die lateinischen Völker verlangt. Dazu erwarten sie von der Tragödie des D'Annunzio die größte Hilfe. In ihr, meinen sie, wird man zum erstenmal den Ton jener neuen Renaissance vernehmen. Wie denken sie sich aber diese Tragödie? Wie denkt er sie sich selbst? Was soll ihr Sinn sein? Was will sie? Was meint er, wenn er immer von einer neuen Form spricht, die sich der antiken nähern und doch anders sein, die antikes Wesen auf unsere moderne Art erfüllen soll? Seine Dramen lassen manches vermuten, aber es ist doch ungewiß. Seine Freunde reden groß und mit ungestümen Worten, aber man möchte doch

präciser gesagt hören, deutlicher und genauer, was denn eigentlich der Sinn ist. Ich bin darum bei D'Annunzio gewesen und habe ihn selbst gefragt. Es war im April 1899, am Tage nach der Premiere der „Gioconda" im Real Teatro Mercadante zu Neapel.

Wenn man D'Annunzio zum ersten Male sieht, erschrickt man fast: so anders sieht er aus, als man sich ihn gedacht hat. Nicht bloß nach seinen Werken, sondern nach der Legende, die sich um seinen Namen gebildet hat, wilder Abenteuer, Leidenschaften und Sünden voll, muß man ihn ganz anders erwarten: als einen schönen Teufel, etwa wie Stuck sich gerne stilisiert, von verruchter Anmut und bösem Zauber. Und nun zappelt ein geschäftiger junger Mann über die Stiege herab, gekleidet wie ein Dandy, geschwind und beflissen, wie irgend ein Agent, mit den hastigen Gebärden eines aufgeregten brasseur d'affaires. Wir finden ja überhaupt die italienische Eleganz ein bißchen laut und ein bißchen bunt, aber seine ist noch viel italienischer. Dazu seine kleine, unruhige Gestalt mit ganz merkwürdigen Bewegungen, die man förmlich klappern zu hören glaubt; Arme und Beine scheinen mit dem Körper nicht recht verwachsen, sondern nur so angehängt zu sein, fast wie bei einem Automaten. Das giebt ihm zugleich etwas sehr Gewöhnliches und dabei doch etwas beinahe Phantastisches, als ob er eine der skurrilen Gestalten von E. T. A. Hoffmann wäre. Dann die harte und starre Miene, einer Wachsmaske gleich, der man die glatten roten Haare und das spitze, dünne rote Bärtchen angeklebt hätte. Nur die Augen leben in diesem toden Gesicht, schnelle und begehrliche und suchende Augen, die immer fragen, gar nicht die Augen eines Träumers oder Schwärmers, eines Poeten, sondern eines rechnenden, Menschen und Dinge abschätzenden, listigen Spekulanten. Das muß ein Mann von großer Klugheit sein, sagt man sich auf den ersten Blick, der sich in den Händeln der Welt viel umgethan hat, der mißtrauisch geworden ist, und der doch vor Ungeduld brennt, endlich seinen großen Schlag zu führen. Und nun fängt er zu sprechen an: sehr verbindlich, aber kurz, schnell, hastig, mit den Worten gleichsam wie mit unruhigen Fingern auf den Tisch klopfend, in einem ganz einfachen, sehr sachlichen, ja geschäftlichen Tone; und nun ist es gar merkwürdig, wie er mit diesem Tone eines Advokaten, der keine Zeit hat, keine Umschweife machen, sondern sogleich zur Sache selbst kommen will, ernste und feierliche Dinge sagt, die

eigentlich den Ton einer Proklamation verlangen würden: von der neuen Renaissance, von der religiösen Würde der Poeten, vom antiken Geiste, den wir der Tragödie zurückgeben müssen.

Habe ich ihn recht verstanden, so will er etwas, was man bei uns „Schicksalstragödie" nennen würde. Er will, daß durch ihn das Theater, jetzt ein verrufener Ort der Unterhaltung für müßige und dumpfe Leute, wieder eine Kirche des Volkes werde. Hier höre das Volk, was der Sinn des Lebens ist, hier lerne es das über uns waltende Gesetz erkennen, hier das Schicksal verehren. Er will nicht „Stücke machen", die darstellen, wie es in der Welt zugeht, zeigend, was wir schon wissen, den äußeren Schein der Dinge nachahmend. Nein, er will „Dramen" schaffen: Dramen sind Erklärungen des Lebens, Deutungen der Geheimnisse, Offenbarungen der Rätsel. Was wir uns sonst nicht erklären können, was uns ein wüster Zufall scheint, was für uns keinen Sinn hat, das soll das Drama ordnen und bestimmen, und es soll uns fühlen lassen, was es mit uns ist. Was war denn das Wesen der griechischen Tragödie? Sie hat uns Fälle aus dem Leben gezeigt, das Unglück irgend eines Helden, den Fluch auf irgend einem Hause. Gut, das thun ja unsere heutigen Stücke auch. Aber zu welchem Ende? Von unseren heutigen Stücken erfahren wir schließlich nur, daß eben diesem oder jenem Herrn, dieser oder jener Frau dies oder das geschehen ist. Die griechische Tragödie läßt uns fühlen, daß diesem Helden oder jenem Hause dieser Fluch oder jenes Unglück hat geschehen müssen. Sie zeigt uns die Hand der Götter im Leben der Menschen, sie läßt uns das Gesetz in allen Handlungen und Leiden spüren, die ewig waltende, unabänderliche Ananke. Das ist es, was D'Annunzio will. Das schwebt ihm vor. An Handlungen und Leiden von heutigen Menschen will er zeigen, was das Leben ist. Das Gesetz, das uns beherrscht, ohne daß wir es wissen, will er zeigen. Wir glauben frei zu sein, aber wir sind es nicht. Wir glauben unser Leben selbst zu bestimmen und gehorchen doch nur dem Schicksal, es ist vom ersten Tage bis zum letzten alles unabänderlich vorausbestimmt. Wir glauben etwas zu thun, aber es geschieht alles nur mit uns, nach einem höheren ewigen Willen. Eine dunkle Macht waltet über uns. Ihr dienen wir, ihre Gehilfen sind wir. Das ganze Dasein ist gleichsam nur ein ungeheures Spiel, das vor einem unbekannten Gotte aufgeführt wird, und wir

sind die Schauspieler, aber wir wissen es nicht. Wir nehmen es furchtbar ernst, aber der Gott lächelt nur. Wir quälen uns mit unserer kleinen Scene ab, ohne je zu erfahren, welchen Sinn sie im ganzen des ungeheuren Schauspieles hat. Wir haben tausend Absichten und Pläne, wir wollen viel, wir beraten und erwägen, wir glauben uns zu entschließen, unsere Handlungen zu bestimmen, aber das scheint uns nur so, wie es nur scheint, daß der Schauspieler zaudert und wählt und sich allmählich erst bestimmen läßt — es ist doch alles in seiner Rolle schon vorausbestimmt und so ist auch uns alles in der Rolle, die uns das Schicksal giebt, vorausbestimmt, wie es unabänderlich kommen muß. Der unbekannte Gott sitzt unten, sieht zu und lächelt. Und das ist nun die große Macht der griechischen Tragödie, daß sie uns einmal, eine wunderbare und geheimnisvolle Stunde lang, gleichsam neben den unbekannten Gott setzt und uns auch einmal zusehen läßt, dem Spiele zusehen, in dem wir sonst mitspielen müssen, bis wir erkennen, daß es nur ein Spiel ist; dann dürfen auch wir lächeln, wo wir sonst weinen müssen.

Das meint D'Annunzio, wenn er davon spricht, das antike Drama zu suchen. Nun wird man vielleicht auch die Entrüstung, ja Wut, über seine Tragödien verstehen. Sie gilt nicht seiner Form, sie gilt seiner Gesinnung, einer durch und durch antiken Gesinnung, die den heute lebenden Menschen unerträglich ist, weil sie sich frei selbst bestimmen, selbst ihr Schicksal sich schaffen wollen.

* * *

Am 2. April 1900

Die Duse führt die Gestalten, die sie zu spielen hat, immer auf eine menschliche Grundform zurück. Was einem Menschen seine Rasse oder die Erziehung oder seine Zeit zufügt, zieht sie ihm in ihrer Darstellung ab, um nur das, was dann noch bleibt, dies aber mit der höchsten Macht auszudrücken. Die Pariser waren über ihre Kameliendame sehr verwundert, weil sie da ganz zu vergessen scheint, daß diese Marguerite eine Kurtisane, und daß sie eine Figur des zweiten Empire ist. Darum kümmert sie sich gar nicht, sondern sie giebt einfach eine Liebende, in der die Leidenschaft jedes andere Gefühl, jeden anderen Gedanken ausgebrannt hat. So macht sie es auch mit der Kleopatra. Die Wolter hat die Kleopatra als die große Königin gespielt, die Sarah Bernhardt

spielt in ihr den ganzen Orient mit. Beides deutet die Duse kaum an. Sie hält sich an das Wort des Enobarbus: „Wenn andre Weiber sättigen, Lust gewährend, so macht sie hungrig, wenn sie ganz sich hingiebt“; und so stellt sie die ungeheure Buhlerin dar, das Männer verderbende, Völker zerstörende Weib — was die Franzosen eine mangeuse d'hommes nennen. Dazu giebt sie ihr noch einen wilden, fatalistischen Zug: man sieht es dieser müden und traurigen Teufelin an, daß sie geboren ist, das Verhängnis vieler Menschen und ihr eigenes Unheil zu sein. Und das Gewaltige ihrer Darstellung ist, wie sie von Akt zu Akt immer schwärzere Schatten auf die Gestalt legt und sie immer tiefer in die Finsternis zieht, bis wir fast erleichtert aufatmen, wenn sich endlich das unabwendbare Schicksal erfüllt.

* *
*

Am 5. April

Man sagt von manchen Rollen, daß sie einem Schauspieler auf den Leib geschrieben sind. Von der Silvia Settala in der „Gioconda“ des D'Annunzio könnte man sagen, daß sie der Duse auf die Seele geschrieben ist. Das ganze Stück ist ja überhaupt eine einzige lange Huldigung für sie. „Per Eleonora Duse dalle belle mani“, für Eleonora Duse mit den schönen Händen, heißt die Widmung, und gleich in der ersten Scene werden die Hände der Silvia gepriesen, „liebe, liebe Hände, tapfer und schön, treu und schön, die, durch den Schmerz geadelt, ein so leuchtendes Leben haben, daß die ganze andere Gestalt davon verdunkelt ist.“ Und wieder denken wir an die Duse, wenn von der Silvia gesagt wird, daß sie „Flügel zu haben scheine und immer ein leises Flattern an ihr sei.“ Und wieder, wenn die Silvia hofft, der Geliebte werde in ihr la custode di tutto il suo bene erkennen. Einfacher und reiner kann man gar nicht ausdrücken, was einsame und leidende Menschen an der Duse so verehren; ihnen allen, die vom Leben verwundet sind und sich auf der Erde wie in der Fremde fühlen, ist sie ja die „Hüterin ihrer teuersten Schätze“. Dieselbe tiefe Güte, die ihre Stimme hat, liegt hier auf allen Scenen, mit einer leisen, hilflosen Verwunderung, warum denn Güte so machtlos unter den Menschen ist und von ihnen so angefeindet wird. Das ist die Frage des Stückes, auf die der Dichter eine seltsame, ganz antik gesinnte Antwort hat. Wie er nämlich immer die Schönheit

für die eigentliche letzte Absicht des Schicksals hält, scheint es hier sein Gedanke zu sein, daß das Leid den guten Menschen notwendig sei, um ihre ganze Güte zu entbinden. Der Haß, der sie verfolgt, und die Niedertracht und alle Stöße des Geschicks seien also doch zuletzt nur zu ihrem Wohle, weil sie ihnen helfen, immer besser und reiner zu werden, und alle Tugend, die ihnen mitgegeben ist, zu entfalten. Und so wird das Leid nicht umsonst erlitten sein, wenn dadurch, wie es im Stücke einmal heißt, una cosa bella si aggiungerà all' ornamento della vita, wenn das Leben dadurch den Schmuck einer neuen Schönheit gewinnt. Dieses durch das Leid wie in einem Purgatorium immer edler, immer geistiger, ja, wie verklärt und himmlisch werden, lebt uns nun die Duse in dieser Rolle mit einer fast unheimlichen Gewalt vor. Diese mühsame Heiterkeit, die sich doch ewig der Angst vor der Drohung, welche das Schicksal über ihr Haupt gehängt hat, nicht erwehren kann; und immer diese bangen Gebärden einer Besiegten, die schon ganz vom Leben zerrieben ist; und endlich, in der Scene mit der Sirenetta, welche unsagbar fromme Demut und Ergebung! — Als Lucio Settala wirkte Herr Rosaspina durch eine minutiöse Kopie Zacconis, die selbst das gewisse Glotzen der Augen, den offenen Mund und das Zeigen der Zähne, das leise Röcheln und die ganze Kadenz der Reden nicht vergaß; die Herren Mazzanti und Galvani sekundierten ganz gut, und in der Rolle des Kindes sprang eine kleine Debutantin, ein Fräulein Goldbacher, beherzt auf die Bühne.

* * *

Am 7. April

Die „Prinzessin Georges" des jüngeren Dumas gehört zu einer Gattung von Stücken, die wir doch heute, bei aller Bewunderung ihres Verstandes und ihrer Bravour, nicht mehr recht vertragen; und dazu ist sie auch noch nicht einmal ein gutes Exemplar der Gattung. Man merkt es ihr an, daß sie, wie der Autor selbst erzählt hat, „in ein paar Minuten entworfen und in weniger als drei Wochen ausgeführt worden ist." Nimmt man es genau, so ist das ja eigentlich überhaupt kein Stück, es ist bloß eine einzige Figur. Wie Lemaître hübsch gesagt hat: „Kurz, es kommt in der Prinzessin Georges überhaupt nichts als die Prinzessin Georges vor"; sie allein lebe, die anderen seien nur „leere Schatten".

Was übrigens Dumas ganz gut gewußt hat, nur daß er höflicher gegen sich ist, indem er die Prinzessin „eine Seele unter lauter Instinkten“ nennt. Gerade das mag es sein, was die Duse an der Rolle reizt. Sie mag sie vielleicht wie eine Parabel ihres eigenen Daseins empfinden: ein Gemüt, überall von Begierden umringt, und darum die Menschen nicht verstehend und von ihnen nicht verstanden, ewig einsam zu bleiben verdammt. Und dann kann sie ja hier auch alles loslassen, was auf das Publikum immer wirkt: Angst, Verdacht, der allmählich zur Gewißheit wird, erzwungene Verstellung vor der Rivalin, ausbrechender Haß gegen sie und Wut und Scham und Ekel und Verzweiflung und Verzeihung und Versöhnung, die ganze Leier. Von dem leisen „Mein Mann liebt mich nicht mehr“ über das kurze, messerscharfe „Ich muß es wissen“ (mit einem Ton auf dem sapere, der in die Seele schneidet) hinauf zur großen Scene des zweiten Aktes, zur Austreibung der Rivalin: sie regt da kaum die Lippen, kein Laut, nur ein rapides Zischen, aber jeder Konsonant dringt spitz in den letzten Winkel des Hauses, und jeder Vokal ist wie der Hieb einer Peitsche! Und dann noch einmal hinauf, im letzten Akte, bis zu dem gellenden: „Mama, Mama, Mama!“ wie einer Ertrinkenden und Versinkenden! Es schüttelt einen durch und durch.

* * *

Am 11. April

Einem Bewunderer der Duse thut es wehe, sie in solchen grellen Stücken der leeren Sensation zu sehen, wie es diese unselige Fedora ist. Sie, die immer, wie entrückt, hellen inneren Stimmen zu lauschen scheint, in solche läppische Intrigue von niedriger Gewaltsamkeit verstrickt! Welche Pein muß es für sie sein, was mag sie leiden! Welche Ironie legt der Zwang des Berufes ihr auf! Sie sehnt sich, Shakespeare zu spielen, aber die Leute ziehen die Prinzessin Georges der Kleopatra vor. Sie giebt als Silvia Settala das Geheimste ihrer Seele her, aber die zweite Frau wirkt stärker. Sie träumt von einem Theater, das den Dichtern gehören würde, dem antiken gleich, irgendwo auf einsamer Höhe, in einem tiefen Böcklinschen Hain, ein geheiligtes Haus erhabener Feste, und sie muß mit den Fabrikaten, die die Franzosen für den Export machen, durch die Welt ziehen. Was mag sie empfinden, wenn ihr die Menge zujauchzt, wenn sie nach irgend einer rabiaten Scene,

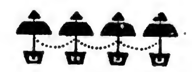
die sie verachtet, immer wieder und wieder vor den Jubelnden erscheinen muß, wenn wir sie so nach den Akten mit hilflosen Gebärden einer rührenden Ermattung, die unruhigen Finger um das dünne Tuch gepreßt, leidvoll lächelnd, sich verneigen und bedanken sehen? Man wird freilich sagen: Das ist eben das Schicksal des Schauspielers — diese Stücke wirken, die Stücke der Dichter wirken auf die Menge nicht, und der Schauspieler kann auf die Wirkung nicht verzichten. Ist es immer so gewesen? Und wir denken an die Griechen, an Calderon und Lope, an die englische Renaissance. Wird es niemals wieder werden wie damals? Wir wollen nicht aufhören, es zu hoffen.

* *
*

Im Burgtheater am 12. April

Wie eine Königin ist die Duse gestern geehrt worden! Eine glänzende Gesellschaft, die Damen in großer Toilette, die meisten Herren im Frack, ohne daß es angesagt gewesen wäre, einer festlichen Stimmung gehorchend. Der Vorhang geht auf und ein leiser süßer Duft schwebt in den Saal von den vielen, vielen Veilchen, die auf der Bühne sind. Und es wird ganz stille, wie in einer Kirche, und die Leute halten den Atem an, um kein Wort zu verlieren, und beugen sich fast ängstlich vor, um nur ja jede Regung, jeden Schatten, der über ihre blasse und schmerzliche Miene huscht, mit gierigen Blicken zu haschen. Und sie spricht ... Sie gab die Silvia Settala in der Gioconda und man konnte neugierig sein, wie sich das Stück, das ja nur durch das Wort wirkt, und ihre schlichte, ganz innerliche Art in dem weiten großen Hause ausnehmen würden, das ja so unakustisch sein soll, vor einem Publikum, das an das Geschrei der alten Deklamation noch gewohnt ist. Nun, gestern ist das Haus gar nicht unakustisch gewesen. Sie sprach nicht lauter als sie sonst zu sprechen pflegt, und jede Silbe jedes raschen Ausrufes drang in den letzten Winkel. — Beifall nach jedem Akte, sie muß immer wieder und wieder erscheinen. Und Kränze und Körbe mit Blumen und in einem blühenden Gewinde ein Bild des alten und des neuen Burgtheaters. Und nach dem letzten Akte wollen die Leute gar nicht fort. Man steht in den Gängen und applaudiert. Damen schwenken Tücher, die Galerie jauchzt und man applaudiert und applaudiert. Sechzehnmal wird

der Vorhang gezogen und man applaudiert noch immer und applaudiert.... Vielleicht wird sie nach Jahren einmal, wenn sie daheim sitzt und einmal abends, während draußen das Meer rauscht, eine alte Schatulle öffnet, um Erinnerungen an Entschwundenes zu hegen, vielleicht wird sie da dann unter werten Zeichen und Schleifen das einfache Kreuz finden, das ihr heute verliehen worden ist, und das Kreuz wird sie an diesen Abend erinnern und sie wird mit ihrem müden Lächeln, das mehr nur wie ein leises Erbeben der Lippen ist, der fernen Stadt gedenken, in der sie so geliebt worden ist.



IV. Novelli

(Gastspiel im Raimundtheater)

1.

Am 25. April 1900

Ermete Novelli beginnt heute sein Gastspiel als Louis XI. in der Tragödie von Delavigne. Kasimir Delavigne ist heute beinahe vergessen. Zwischen 1830 und 1850 ist er ein berühmter Dichter gewesen. Er galt damals als der Rivale Victor Hugos; ja die gemäßigten Leute zogen seine ruhige und verständige Art der excessiven Poesie der Romantiker vor. Er war der besondere Liebling Louis Philipps — ein Bürgerpoet, wie dieser der Bürgerkönig. Neuerungen nicht abgeneigt, aber alles Gewaltsame verschmähend, suchte er etwas wie eine Vermittlung zwischen Shakespeare und Scribe. Man könnte ihn einen Piloty des Schauspiels nennen. Wie Piloty sah er die Geschichte immer nur auf die großen Effekte, die dekorativen Wirkungen, die schönen Gruppen hin an, mehr ein Tapezierer mit historischen Leidenschaften als ihr Dichter. So mußte er einer Generation sehr gefallen, die, wie Sainte-Beuve einmal von ihr gesagt hat, es gern sah, „qu'on ne s'éloigne pas trop des coteaux modérés." So hatte denn sein „Louis XI." 1832 in der Comédie Française, mit Thierry in der Hauptrolle, einen ungemeinen Erfolg, der sich bis in die fünfziger Jahre erhielt. Als das Stück dann aber 1863, mit Geffroy, wieder gegeben wurde, fand man es veraltet und abgeblaßt. Inzwischen war ja eine neue

Generation erschienen, eben regten sich die jungen Parnassiens, der „poetische Vers“ wurde wieder entdeckt. Da fand man seine bürgerliche und glatte Sprache schrecklich, die bald etwas Gelehrtes, bald etwas Journalistisches hatte, und Verse wie der berüchtigte: „Le salut de votre âme est le point nécessaire“ („Euer Seelenheil ist die Hauptsache“) wurden nun von der Jugend ausgelacht. Sein Drama wanderte nun in die Vorstädte aus, wo es seiner starken Wirkungen wegen von den Schauspielern noch immer gern gespielt wurde, ganz zuletzt noch im Théâtre de la République, von dem merkwürdigen Virtuosen Taillade. Aber dann hatte im September 1898 Jules Claretie den Mut, es noch einmal an der Comédie zu versuchen, wahrscheinlich dem Schauspieler Silvain zuliebe, für den er eine neue große Rolle brauchte. Mit einem ganz unerwarteten Erfolge. Nicht als ob man die Verse jetzt besser gefunden hätte; nicht als ob man die groben Vergewaltigungen der Geschichte nicht unangenehm empfunden hätte. Die Kritiker wetteiferten damals, ihre Belesenheit zu zeigen. Es wurde nachgewiesen, wie unhistorisch das Stück in jeder Scene ist: daß es Karl den Kühnen nur ein paar Stunden vor dem Tode Ludwigs XI. sterben läßt, der in Wirklichkeit Jenen um sechs Jahre überlebt hat; daß es aus dem Dauphin einen ehrfürchtigen und zärtlichen Sohn macht, während der künftige Karl VIII. in seiner Einsamkeit zu Amboise hart und verbittert aufgewachsen war; und daß nun gar die Liebe des Dauphins zur jungen Marie, die Verkleidung des Herzogs von Nemours und sein Attentat auf den König ganz kolportage-romantische Erfindungen sind. Dies alles konnte aber das Publikum nicht beirren, das seine Sehnsucht nach einer starken Handlung, nach großen Gegensätzen, nach Spannung, Bewegung und Steigerung endlich wieder einmal befriedigt und gestillt fand.

In Wien ist das Drama vor Jahren von Rossi gespielt worden. Ältere Leute erzählen heute noch gern von der ungeheuren Wirkung, die es damals gemacht hat. Den Jüngeren ist es ganz unbekannt; es sei darum in Kürze seine Handlung erzählt.

Es spielt auf der Festung Plessis-les-Tours. Der ganze erste Akt ist nur Einleitung und Vorbereitung. Wir sehen den Henker Tristan, den fürchterlichen Freund des Königs, wir sehen Coitier, den Leibarzt des Königs, den Einzigen, der den Mut hat, dem König zu widersprechen, weil er ihm unentbehrlich ist; wir hören

von furchtbaren Schandthaten, die verübt worden sind; wir fühlen den schwarzen Schrecken, der wie ein ungeheures Leichentuch auf dem ganzen Lande liegt. In langen Gesprächen werden uns die Angst, die Tücke, die Eifersucht des vom Alter und von der Krankheit gepeinigten, ohnmächtig rasenden Tyrannen geschildert, dessen letzte Hoffnung der heilige Franz von Paula ist, der Stifter des Ordens der Paulaner. Aus Kalabrien zum König berufen, um diesen in seinen Qualen zu trösten und die Vergebung seiner Sünden zu erwirken, tritt der fromme Mönch auf, von singenden Pilgern und Bauern umgeben. In seinem Gefolge ist ein Ritter, der mit ihm allein zu sprechen verlangt. Der Heilige tritt zu ihm, der Unbekannte bittet um seinen Segen für eine wilde That, die er im Namen der Gerechtigkeit zu begehen vom Schicksal bestimmt sei.

Im zweiten Akt finden wir zuerst Marie, die Tochter des Kommine, im zärtlichen Gespräche mit dem Dauphin, der sie liebt, während sie den verbannten Herzog von Nemours nicht vergessen kann. Kaum sind sie fort, so tritt dieser auf, es ist der Unbekannte aus dem ersten Akt, der, als ein Graf von Rethel verkleidet, mit einer Botschaft Karls des Kühnen an den Hof kommt, um seinen Vater zu rächen, den der König ermordet hat. Der alte Kommine warnt ihn umsonst. Der Herzog kann die entsetzliche Stunde nicht vergessen, da er, auf den Befehl des Despoten, mit seinen zwei Brüdern an das Schaffot gebunden, alle drei weiß gekleidet wie zu einem Feste, die letzten Seufzer des Vaters gehört und sein Blut aufspritzen gesehen. „Nein, das kann Gott nicht vergessen, und er verbietet, daß ich es vergesse! Gott befiehlt mir, meinen ermordeten Vater zu rächen! Dazu hat er mich in jener blutigen Taufe bestimmt!“ Nun tritt der König auf, von Rittern und Bürgern umgeben, von seinem Barbier begleitet, dem finsteren Olivier-le-Daim, den wir aus dem „Gringoire“ kennen. Der Herzog trägt seine Botschaft vor: er kommt Klage führen im Namen Karls des Kühnen, und wirft dem König den Fehdehandschuh hin. Der Dauphin will den Handschuh ergreifen, der König verwehrt es — er wird dem Herzog später seine Entscheidung wissen lassen. Der Hof wird entlassen, der König bleibt mit dem Henker allein. In einer kurzen, hastigen Scene verrät er dem blutigen Knechte, was er beschlossen hat: er wird mit dem Herzog unterhandeln — nur freilich, es würde nicht klug sein, den Vertrag,

den er mit ihm abschließen wird, in seinen Händen zu lassen. Er wird also dem Herzog eine Eskorte zum Geleite mitgeben. „Um ihm eine Ehre zu erweisen?" fragt der Henker lauernd. „Ja," antwortet der König, „und du, Henker, du wirst diese Eskorte befehligen ... um ihm eine Ehre zu erweisen!" Da ertönt das Abendläuten von der Kirche. Der König zieht den Hut, der Henker macht das Kreuz, sie beten. Nach einer Pause sagt der König: „Und wer weiß? Vielleicht habt ihr auf dem Wege einen Streit ... ich rechne darauf, du bringst mir den Vertrag zurück." Der Henker lächelt. „Du lächelst," sagt der König. „Also adieu, mein Vetter! Du verstehst." Der Henker verneigt sich: „Ich habe verstanden."

Der dritte Akt beginnt mit einem ländlichen Feste. Bauern tanzen und singen und belustigen sich. Der König kommt. Den Leuten ist befohlen, zu thun, als ob sie ihn nicht kennen würden. Er scherzt mit ihnen, er spielt mit den jungen Mädchen, es schmeichelt ihm, daß er ihnen zu gefallen scheint. Endlich giebt er sich zu erkennen, sie jubeln ihm zu. Er wird fast gerührt: „Es ist so süß, geliebt zu sein!" Nach einer kurzen Scene mit dem Dauphin, dem er nicht traut („Ein gutes Kind — das mich vielleicht betrügt," sagt er von ihm), plaudert er mit der Marie und weiß dem thörichten Mädchen, indem er den guten Onkel spielt, der ja nur das Glück aller Menschen will, ihr Geheimnis zu entreißen: sie verrät, daß jener Gesandte der Herzog von Nemours ist. Der König läßt ihn gefangen nehmen, der Herzog zieht den Degen, um sich auf ihn zu stürzen, der heilige Franz wirft sich zwischen sie, das Kreuz in der erhobenen Hand. Der Herzog wird verhaftet.

Der vierte Akt spielt im Schlafzimmer des Königs. Der Leibarzt, der entschlossen ist, den Herzog zu retten, führt diesen durch das Zimmer, aus dem er durch einen geheimen Gang ins Freie fliehen soll. Aber der Herzog will nicht seine Freiheit, er will seine Rache. Er ergreift einen Dolch und versteckt sich nebenan. Der König kommt und erfährt, daß der Arzt dem Herzog entfliehen geholfen hat. Er schäumt vor Wut, tobt, droht. Aber der Arzt bleibt ganz ruhig und fragt nur höhnisch, wer denn dann den König von seinen Leiden befreien wird. „Ich gebe Ihnen keine Woche mehr zu leben," sagt er gelassen. Der König erschrickt, wirft sich nieder und schreit auf: „O, wie bin ich unglücklich!" Bald malt er dem Arzte wütend aus, daß er ihn in einen Käfig

sperren und foltern werde. Bald beklagt er sich bitter über den Undank der Welt. Bald schmeichelt er dem Arzte und bettelt ihn an und streichelt ihn gnädig: „Eh bien! mon bon Coitier, je t'aimerai, je t'aime!“ Nun tritt der Heilige auf, der Arzt wird entlassen. Der König ist mit dem Mönch allein. Er kniet vor ihm nieder und fleht ihn an: „Ihr, mein heiliger Vater, könnt alles, Euch ist kein Wunder unmöglich, Ihr weckt die Toten auf, Ihr heilt die Kranken — heilt auch mich, rettet mich! Laßt mich wieder jung werden, tilgt meine Runzeln aus, laßt mich leben! Nur zehn Jahre, mein Vater! Schenkt mir nur zehn Jahre — und ich werde Euch mit Ehren und Reichtümern überhäufen! Nur noch diese — zwanzig Jahre schenkt mir, und ich werde zu Eurer Ehre Basiliken bauen und ich werde mit Gold und Jaspis Eure Reliquien schmücken! Nein! nicht bloß zwanzig Jahre, sondern mehr, mehr — thut ein ganzes Wunder! Das Leben! Verlängert mein Leben!“ Der Heilige antwortet: „Wie? während alles stirbt, wollt Ihr allein unsterblich sein? König, das will Gott nicht!“ Da fährt der König rasend auf: „Mönch! thu' deine Pflicht! Diene mir mit deiner Macht oder ich werde dich zwingen! Ich bin ein Gesalbter, ich bin der König! . . . O verzeihe, verzeihe, aber schuldest du denn dem König nicht mehr als diesen Armen und Elenden, die du zu heilen pflegst?“ Aber der Priester ist unerbittlich. Und er zwingt den Tyrannen zur Beichte. Ludwig beginnt, er will alles sagen, er klagt sich an, aber jedesmal bäumt sich sein Stolz auf und er will jedes Verbrechen mit der Rücksicht auf den Staat, auf das allgemeine Wohl entschuldigen, bis ihm der Mönch mit harter Stimme gebietet: „Beichtet, Elender, entschuldigt Euch nicht!“ Und nun fällt, Stück für Stück, das ungeheuere Bekenntnis fürchterlicher Thaten von seinen bleichen Lippen, bis ihm der Priester befiehlt, die Kerker zu öffnen und die Unschuldigen aus ihrer Schmach zu befreien. Da schreit er wütend auf: „Ich kann nicht meine Krone wagen, ich bin der König!“ Der Priester: „Rette deine Seele, du bist ein Christ!“ Und er stößt den Unbußfertigen weg und läßt ihn mit seiner Reue, mit seiner Angst, wimmernd, knieend, betend allein. Da tritt der Herzog ein, wie Hamlet hinter den betenden Oheim tritt. Jetzt könnte er es thun. Jetzt speit er, den Dolch in der Hand, dem Gepeinigten seinen Haß, seine Wut, seinen Zorn ins Gesicht. Der König liegt schlotternd zu seinen

Füßen und erwartet den Tod. Aber da wirft der Herzog den Dolch von sich: „Dich töten? Ich habe deine Beichte gehört! Dir wäre der Tod eine Erlösung! Nein, ich habe gesehen, wie du leidest! Davon dich befreien? Nein, fahre fort zu leben und täglich aufs neue zu sterben! Erhöre mich Gott im Himmel; um mich zu rächen, flehe ich zu dir wie er: Erfülle sein Gebet, thue ein Wunder, lasse ihn leben!" Und er entflieht. Der König aber alarmiert das Schloß, von Wahnsinn befallen, überall Mörder sehend, hinter jedem Vorhange, unter seinem Bette, in jedem Zimmer.

Der letzte Akt zeigt die Agonie des Königs. Man glaubt ihn schon tot. Der Dauphin hat die Krone vom Tische genommen und sich aufgesetzt. Er weint und betet, das Antlitz in den Händen verborgen. Da erwacht der Sterbende, sucht mit versagender Hand die Krone und erblickt sie auf dem Haupte des Sohnes. „Behalte sie," sagt er, „meine Stunde ist gekommen; mein Vater ist durch meinen Sohn gerächt!" Er stirbt und der Hof ruft: „Der König ist tot, es lebe der König!"

2.

am 26. April

Seit Jahren haben wir Ermete Novelli rühmen hören, den weitaus größten Schauspieler Italiens nach den Versicherungen seiner Landsleute, weil er alle Künste Zacconis besitze, dazu aber noch die Größe, die breite Macht, den Stil des Salvini. Roberto Bracco hat ihn uns einmal geschildert: er gleiche unserem Girardi, schon als Mensch durch seine bewegliche Miene, die Unruhe seines ausgelassenen Wesens und seine pittoreske Rede, aber auch auf der Bühne durch die merkwürdigen Übergänge von der tollsten Laune zu einem fast schwermütigen Ernst und die ungemeine Kraft, mit einem bloßen Blick oder einem eiligen Zucken das Größte auf das Einfachste auszudrücken. Und Bracco hat erzählt, wie schwer es ihm, der längst als Komiker schon berühmt war, zuerst gemacht worden ist, mit seiner unmöglichen Nase, den dicken, wulstigen Lippen und den langen, etwas eingeknickten Beinen tragisch zu wirken. Dann haben wir vor zwei Jahren von seinem enormen Pariser Erfolge vernommen. Und nun haben wir ihn in dem Schauspiel „Louis XI." von Delavigne endlich gesehen. Er macht gleich bei seinem Erscheinen einen sehr starken Eindruck. Was die Franzosen „Ampleur" nennen, hat er im höchsten Maße: er scheint

gleich die ganze Bühne auszufüllen. Nun beginnt er zu sprechen, ganz einfach, ganz natürlich; dabei den ganzen Körper fortwährend in Unruhe, mit allen Gliedern mitspielend, indem uns bald ein Griff der Finger, bald ein unbedachtes Zwinkern jetzt eine geheime Angst, jetzt einen raschen Ärger verraten. Dabei sind wir anfangs von der Fülle seiner Nuancen fast ein bißchen befremdet. Welches Detail! Da ist kein Wort, das nicht seine besondere Gebärde hat; nichts geschieht, das nicht sogleich einen Schatten auf seinem Gesichte wirft. Und tausend kleine Züge, jeder schon für sich eine ganze Psychologie, und tausend höchst persönliche, ja physische Eigenheiten — eine nervöse Gewohnheit, sich am rechten Ohre zu zupfen, ein hastiges Runzeln der Stirne, ein mechanisches leeres Grinsen. Wir haben fast Angst, ob es ihm denn möglich sein wird, dies alles doch zu einem ganzen zusammenzuhalten, und wir begreifen eigentlich gar nicht, wie er das dennoch vermag. Auf eine höchst geheimnisvolle Art weiß er zwei Methoden zu verbinden, die sonst eine die andere auszuschließen scheinen: die des äußersten Realismus, die sonst, weil sie sich zu rasch erschöpft, nur für kurze Chargen aus dem täglichen Leben hinreicht, und die des ganz hohen Stils, die sonst ihre Würde mit einem Verlust an Farbe zu bezahlen pflegt. Er ist der größte Virtuose, den wir jemals auf der Bühne gesehen haben, und er ist eine der stärksten, der tiefsten Naturen. Man denke sich das höchste Raffinement, das sich nur überhaupt vorstellen läßt, aber man denke es sich im Dienste einer überwältigenden Persönlichkeit, die noch tausendmal größer ist, als alle Mittel zusammen, die die Schauspielkunst jemals hervorgebracht hat, ja zu deren Ausdruck alle Kräfte aller Künste, des Wortes, der Gebärde, der plastischen Wirkung, des dekorativen Effektes und der unmittelbaren tragischen Äußerung von Seele zu Seele, noch immer nicht zu genügen scheinen. Man denke sich unseren Baumeister mit der Technik Zacconis. Das giebt denn nun, besonders im vierten Akt, bei der Beichte des Königs und seiner Bedrohung durch den Herzog, Scenen von einer so grausigen und grandiosen Gewalt, daß man, wie unter einem entsetzlich bedrückenden und beklemmenden mörderischen Traume, fast von körperlichen Schmerzen gepeinigt aufstöhnt und sich minutenlang erst besinnen muß, bis man allmählich doch wieder aufzuatmen wagt und erleichtert gewahrt, daß man ja nur im Theater ist. Ich bekenne, daß es die größte Erschütterung gewesen ist, die ich je

von einem Schauspieler erlitten habe, vielleicht überhaupt je von einem Künstler. Um ihre furchtbare Größe auszudrücken, giebt es nur einen Namen: Shakespeare.

3.

am 27. April

Novelli als Petrucchio. Ist das derselbe Mensch, der gestern als Luigi, elend, morsch, ausgehöhlt, zermürbt und abgezehrt, auf die Bühne schlotternd geschlichen kam, vom Fieber geschüttelt, siech, vom Laster vertiert? Das soll derselbe Mensch wie gestern sein? Niemand erkennt ihn, wie er auftritt; er fängt zu sprechen an, aber das ist eine ganz andere Stimme, schmetternd und trompetend, und das ist ja auch ein ganz anderer Gang, ausschreitend und stapfend, wie ein Hahn stolziert; niemand erkennt ihn, und man zögert noch immer, man kann es noch immer nicht glauben — erst, wie es die Situation unzweifelhaft macht, daß er es doch sein muß, schreit man vor Verblüffung auf, und ein ungeheurer Jubel begrüßt ihn. Ein wilder, kohlrabenschwarzer Satan, aus der Hölle ausgespien, um die ganze Welt zu verwirren; irgend ein verruchter Blaubart, den kein Weib erblicken kann, ohne zu erbeben. Ein rotes Gesicht, das von Gier zu kochen scheint; ein roter, kurzer, dicker Hals eines ausgepichten Schlemmers und Zechers. Kohlrabenschwarze krause Locken, tief in die niedere Stirn herein; ein kohlrabenschwarzes Bärtchen, auf der Lippe verschmitzt aufgedreht, am Kinn in kurzen stacheligen Borsten. Und große blanke Zähne, die er jeden Augenblick zeigt, wie ein gefräßiges Raubtier, das fletscht. Und diese Schultern, denen kein Gedränge jemals zu dicht sein wird! Und diese gewaltsamen Hände, deren Schläge man zu spüren glaubt, wenn man sie nur sieht! Und dieses Lachen eines rabiaten Kerls, der niemals das Gruseln gelernt hat! Wie irgend ein Spießgeselle aus dem Rabelais, aber einer von der gutmütigen Art, der mit sich reden läßt, wenn man ihm nur zu fressen und zu saufen giebt. Abenteurer durch und durch, der ausgezogen ist, das Glück abzufassen, und der weiß, daß er es haben wird, wie alle Weiber. Und nun in zwei Sätzen die Situation dargelegt: er will eine Frau, aber reich muß sie sein, reich, molto ricca; und er spreizt die groben Finger, wie Geld ausstreuend, das zwischen ihnen zerrinnen wird. Er hört von Katherina — gut. Man warnt ihn — er schaut, dumm fragend. Man schildert sie — er muß lachen. Die

Sache fängt an, ihm Spaß zu machen. Sie wird geholt, und wie er sich nun vor ihr verneigt hat und neugierig um sie herumgeht, macht er eine kostbare Bewegung der Arme, wie die Ringer sie haben, bevor sie beginnen, wenn sie noch nicht wissen, wo sie den Gegner anfassen sollen, und erst noch grinsend und lauernd sich im Kreise drehen. Und wie sie nun wild wird und ihn anschreit, da legt er den Kopf zurück und schließt die Augen und lächelt verzückt, wie wenn er den süßesten Wein auf der Zunge schmecken würde: che bella voce! Und dann blickt er sie ganz zutraulich, höchst gutmütig mit vergnügten Augen an — gleichsam: Jetzt bin ich neugierig, jetzt werden wir sehen, jetzt nimm dich zusammen! Und nun beginnt das Spiel. Was er da treibt, ist nicht zu beschreiben. Das ist nicht ein Schauspieler, das sind zehn, er scheint zehnmal, zwanzigmal auf der Bühne zu sein, er ist an allen Stellen zugleich, jetzt frech und unverschämt, gleich wieder gemütlich und nett, bald heulend, daß man sich die Ohren zuhält, und dann wieder der armen Katherina mit einem so infamen Ton schmeichelnd, daß man es ihm gönnen möchte, wenn sie ihn prügeln würde, und alles doch mit einer Laune, einer verwegenen Unschuld, einer List, daß man sich nicht wundern könnte, wenn sie sogleich vor ihm niedersinken und ihm die Hände küssen würde. Das brutale: sono il padrone, mit dem er sie im zweiten Akt anherrscht, den Zeigefinger drohend unter ihre Nase gestreckt, dann das Summen des Gassenhauers im dritten, und endlich, wie er, als sie eingeschlafen ist, den Mantel schützend auf sie legt, wie da sein rohes Gesicht plötzlich gut und hell, wie seine barbarische Stimme auf einmal sanft und kosend wird, das sind Momente einer Schauspielkunst, die wir bisher nicht einmal noch geahnt haben. Und nun ist man, nach dem dritten Akt, vor Lachen und Bewunderung und Erstaunen so erschöpft, daß man sich den vierten eigentlich gar nicht mehr vorstellen kann. Was soll da noch kommen? Das ist doch nicht mehr zu überbieten, kaum noch einmal zu erreichen. Und nun beginnt er den vierten Akt und spielt uns eine Wendung vor, die wir in der „Widerspenstigen“ gar nie gemerkt haben: seine eigene Zähmung, das Gegenspiel zur Zähmung der Katherina, die Zähmung des Petrucchio selbst. Am Ende des dritten Aktes hat er scherzhaft zu sich gesagt: ich habe doch sie zu zähmen, nicht mich — und bei diesem „nicht mich“ verweilt er einen Moment, wie mit einer leisen

Frage, die plötzlich in seinem Inneren auftauchen und gleich wieder verschwinden würde. Das nimmt er sich nun zum Thema des letzten Aktes: darzustellen, wie er in diesem Handel nicht bloß der Sieger, sondern auch selbst doch besiegt worden ist, durch die Liebe. Die ganze Gestalt scheint jetzt eine andere geworden; sie ist noch dieselbe, aber wie verklärt vom Lichte eines stillen inneren Glückes und der reinsten Seligkeit. Ist das in dem Stücke enthalten, so ist es noch von keinem herausgeholt worden. Legt er es hinein, so ist er ein Dichter, ein ganz großer Dichter. Die Katherina giebt Frau Olga Giannini mit allerliebster Laune, und auch sonst ist es eine gute Vorstellung, die Zug und Steigerung und Tempo hat.



4.

Bei Novelli

Novelli sitzt bei Tisch, an der Seite der anmutigen Giannini, und läßt es sich schmecken, mit dem Hunger eines Grenadiers, einem ganz germanischen Hunger. Um diese Stunde sieht er seine Freunde bei sich, empfängt Bewunderer, Landsleute, Kollegen, Autoren, Agenten, erledigt Depeschen, sieht die Zeitungen an, läßt sich erzählen, erzählt selbst, fragt, hört zu, plauscht und führt Anekdoten auf — so ruht er sich aus. Sonst ist er ja den ganzen Tag auf seinen langen Beinen, immer in Hast und Bewegung, unermüdlich.

Ein Gewaltmensch, ein Ungeheuer, irgend ein Kerl aus dem Rabelais — das ist der erste Eindruck seiner festen, ja massiven und doch geschmeidigen, rapiden Erscheinung. Ein eigentlich fast rohes Gesicht, mit der klotzigen Nase und den dicken und fleischigen Lippen, die er bald aufwirft, bald einzieht, rümpft und biegt, runzelt und glättet, auf eine Art, die Komiker und Kouplетsänger häufig haben, stark an unseren Girardi erinnernd, dem er überhaupt in der unteren Partie der grauen Miene gleicht. Schön geschnittene, aber gar nicht große und gar nicht tragische, gar nicht blitzende oder starrende, sondern kluge und lustige Augen, aus denen es hell über das ganze Gesicht huscht, auf dem fortwährend ein sehr ungeduldiger Geist gegen eine träge Masse anzurennen scheint. Dies wiederholt sich in seinem ganzen Wesen, das derb, behaglich und urgesund ist, aber unablässig von innen heraus durch eine wütende

geistige Energie alarmiert wird. Tief in ihm scheint es in einem fort zu krachen und zu prasseln; er muß in einem fort explodieren. Er kann keinen Moment still sein. Zwingt er sich schon aus Höflichkeit einmal zuzuhören, so will doch sein Gesicht nicht verstummen: das redet immer weiter, widerspricht, regt sich auf, zürnt, streitet, lacht und grimassiert, während zugleich seine breiten Hände immer in Bewegung sind, sich niemals genug thun können, drohen, schmeicheln, abwehren, jetzt eine Gabel ergreifen, jetzt einen Teller erheben und das Messer und das Tuch und die Gläser mitspielen lassen, wie es kriegerisch aufgeregte Buben thun, denen alle Dinge zu Soldaten werden und aufmarschieren und exerzieren müssen. Sieht man ihm fünf Minuten zu, so ist man ganz erschöpft und fast schwindlig, eine solche ungeheure Kraft sprudelt und wirbelt tobend aus ihm, und man hat das Gefühl, daß diesem vehementen Menschen seine rasende Jagd und Arbeit notwendig ist, um einen inneren Vulkan auszuschütten, der ihn sonst aufsprengen und zerreißen würde.

Er spricht keinen Satz aus, gleich schiebt er einen neuen Gedanken ein, rennt einer neuen Laune nach, kommt dann atemlos wieder zurück, schüttelt sich lachend, entschuldigt sich und will fortfahren, da springt ihn eine alte Erinnerung an und reißt ihn weg, sogleich führt er eine Scene aus seiner Kindheit auf, er fängt zu kopieren an, macht Stimmen nach, verzieht, um einen alten Lehrer vorzustellen, das Gesicht in Falten und verdreht die Augen, macht zwei, drei, vier nach, die sich streiten, ein Gewirr von Schreien und Rufen tost von seinen Lippen, aber da fällt ihm ein Citat von Dante ein, er beginnt zu deklamieren, und jetzt ist er auf einmal mitten in einer höhnischen Satire auf die Glossatoren, die so gescheit sind, daß man ganz dumm davon wird, bis zuletzt den armen Dante, der doch so klar ist, überhaupt niemand mehr verstehen wird, vor lauter Kommentaren, und schon ist er jetzt bei Shakespeare mitten im Hamlet, spielt den Geist, man glaubt die kalte Nacht auf der Terrasse zu spüren und den bleichen Schatten des Gespenstes zu sehen; und im Monolog, schreit er jetzt mit einer harten, scharfen und fast erbitterten Stimme, die wie ein Messer zerschneidet, wie kann derselbe Hamlet, der eben noch mit dem Geiste seines Vaters gesprochen hat, im Monolog dann behaupten, daß kein Wanderer aus dem Bezirk wiederkehrt? und nun reißt er Stück für Stück

einen Fetzen um den anderen aus dem Werke, um es sogleich wieder, indem er mit den Händen in der Luft gleichsam einen Stein auf den anderen zu setzen scheint, anders aufzubauen, und höhnt wieder die Kommentare aus, wütet gegen den „Fetischismus“, der mit seiner stupiden Bewunderung das Klassische nur entehre, verteidigt seine „Riduzionen“, erklärt, vergleicht, giebt Beispiele und regt sich nun, immer lauter, immer geschwinder, zuletzt zu einer tosenden und brausenden Rede an Shakespeare auf, indem er, die Arme wie ein Priester erhebend, um einen Kopf zu wachsen scheint und gebietend, donnernd, in großen, wie Blöcke aufgetürmten Worten den Einzigen preist, den Gott, der ihm alles ist, sein Glaube, sein Glück, sein Leben — Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare, dreimal wiederholend, wie um das Urwort aller Geheimnisse über die ganze Erde hin zu verkünden.

Wie er dann, wieder ganz ruhig, in seiner gewöhnlichen drastischen Art, die immer etwas den Ton eines Volkssängers hat, im Einzelnen von Shakespeare zu sprechen fortfährt und jetzt eine Rolle um die andere hernimmt, zeigt sich, was er für ein Tyrann ist. Er vergöttert Shakespeare, er spricht schon seinen Namen immer mit einer feierlichen Erregung aus, aber er ist nicht blind, er ist, wie er es nennt, kein Fetischist, er behält auch vor dem Großen noch seine kritische Vernunft — was zu dumm ist, sagt er, kann er sich nicht einreden lassen. Man merkt sogleich, daß er damit alles meint, was irgend gegen seine eigene Natur, gegen sein Gefühl ist. Er hat eine ungeheure Sicherheit der Empfindung: die ist für ihn immer wahr, die muß recht haben, daran kann es keinen Zweifel geben, und wenn man ihm da zu widersprechen und einzuwenden versucht, kriegt er einen solchen Zorn, daß er den Teller zerbrechen und einem den Sessel an den Kopf werfen möchte. So gewiß ist er seiner inneren Wahrheit, so rabiat macht ihn alles, was er bei sich selbst nicht so, sondern anders empfindet, so unversöhnlich ist für ihn das Wahre vom Falschen geschieden. Seine Wut auf den Othello ist geradezu komisch. Nein, den Othello spielt er nicht gern. Warum? fragt man, erstaunt über seinen gereizten und erbitterten Ton. Es geht nicht, sagt er kurz, vehement abweisend. Und nun, sich schüttelnd vor Zorn, mit beiden Händen fuchtelnd: „Ich bitte Sie! Der Othello steht da und lauscht, während der Cassio mit dem Jago spricht, die Geschichte mit der

Bianca erzählend, die Othello auf die Desdemona bezieht. Ja, warum steht er denn da? Was erwartet er denn? Warum springt er denn dem Kerl nicht an die Gurgel? Ist er denn ein Fisch? Hat er denn kein Blut? Was ist denn mit ihm geschehen? Das giebts doch nicht! Da steh' ich doch nicht da, wenn ich das höre — da muß man mich doch prügeln, wenn ich mich da nicht rühre! Da packe ich doch den Burschen und haue ihn hin, und er schreit: Was ist denn? und ich brülle: Weil du mir meine Frau, du Schuft ..., und er schreit: Aber um Gotteswillen, es ist ja gar nicht Ihre Frau, sondern die Bianca; das ist ein Mißverständnis! O, Pardon, sage ich und helfe ihm auf, und wir geben uns die Hände und fangen zu lachen an, und die Tragödie ist aus! Aus! Keine Scene mehr möglich — nicht daran zu denken! Hahaha! Das wäre eine schöne Geschichte! Da möchte ich die Fetischisten hören! Ha! Sehen Sie: darum mag ich den Othello nicht spielen. Geht nicht! Oder ich müßte mich hinter der Scene anbinden lassen. Sonst springe ich heraus — muß! So bin ich! Ich! Hahaha!" Und er schlägt das schmetternde, schallende Lachen an, das er als Petrucchio hat, ein tosendes Lachen aus dem Innersten, das jeden Verdruß, jeden Zorn hinwegschwemmt, eine krachende Entladung aller schlimmen Launen.

Den Petrucchio spielt er sehr gern. Er liebt überhaupt die ganz einfachen Rollen, die fest auf den Beinen stehen. Hat er sich mit einer von ihnen einmal vertraut gemacht, so kennt er sie wie einen persönlichen Bekannten. Wer sie anders spielt, den behandelt er wie einen Hochstapler. Er hat einmal einen blonden Petrucchio gesehen — darüber kann er sich noch immer nicht fassen. Das ist für ihn, wie wenn man eine historische Gestalt in einer falschen Maske spielen würde, den Napoleon mit einem strohgelben Vollbart. Blond! Er ist noch immer ganz außer sich, wie er das erzählt. Er ist verzweifelt. Er greift sich an die Stirne und preßt sie mit allen zehn Fingern, schluckend vor Grimm, die Augen weit aufgerissen, nur immer murmelnd: Blond — Petrucchio, der Bändiger, der Mann, veramente uomo — und blond! Es ist unfaßbar!

Für die höchste Rolle hält er den Lear. Aber er hat beinahe Angst vor ihm. Das ist zu groß. Das kann kein Mensch, das kann überhaupt kein Mensch. Da müßte man ein Riese sein, ein Koloß, ein Gigant — nein! Und er wehrt mit den Händen ab

und schüttelt sich. Das Größte, was er bisher geschaffen hat, ist ihm der Shylock. An den hat er eigentlich sein ganzes Leben gedacht, schon als Kind, als er noch keine Ahnung von Shakespeare gehabt hat — er ist ja ganz unwissend aufgewachsen, mit fünfzehn Jahren hat er noch kaum ordentlich lesen und schreiben können. Aber schon als Kind hat er eine geheimnisvolle Leidenschaft für das Ghetto in Venedig gehabt, erschauernd vor Angst und doch immer wieder seltsam hingelockt. Diese entsetzlichen Menschen, ärger als Tiere in ihrem Schmutze, in ihrer Not, in ihrem Schrecken, und mitten unter ihnen manche von einem unheimlichen Ernst, wie große Rächer an der Menschheit, Verderben bringend, wie Gottes Zorn selbst über die Erde schreitend. Und im Shylock, da ist beides beisammen: der gemeine, grausliche, vertierte Jude und der Strafende, die furchtbare Person eines beleidigten Volkes, die eine heilige Rache zu nehmen hat, der gerechte Grimm einer ganzen Nation! Und nun schildert er, wie er die Figur gesucht hat, sie innerlich längst besitzend, aber ohne sie noch zu sehen, ohne die äußere Form, die jene zwei Kontraste enthalten würde, bis er eines Tages zu Ferrara zufällig in eine Bottega getreten und da den Shylock sitzen gesehen, einen gemeinen Juden, aber mit dem ganzen alten Testament im bleichen Gesicht, auf dem es wie ein Schatten furchtbarer Qualen und schrecklicher Entschlüsse gelegen. Da geschah es, von dieser Stunde an hatte er seinen Shylock, er brauchte ihn nur noch nachzuspielen — er sagt das leichthin, als ob das dann ein jeder können müßte.

Schließlich erzählt er von seinen Plänen. Er wird im Herbst in Rom ein Theater eröffnen, das Teatro Goldoni. Zum ersten Male ein stehendes Theater in Italien; das hat es seit der Renaissance nicht mehr gegeben. Ein Theater mit einem festen Repertoire, das nach und nach alle lebendigen Stücke der Vergangenheit enthalten soll, vor allem Plautus, für den er schwärmt, und Goldoni, die wahre italienische Tradition, und natürlich Shakespeare und die jungen Italiener von heute, immer mit der Absicht, diese auf den lateinischen Ton hinzuleiten, zur Linie Goldonis — da ist die Zukunft, da ist unsere Kraft, da sind die ewigen Quellen unseres Lebens! Und ein Ensemble junger Leute, einer an den anderen angepaßt, auf den anderen eingestimmt, keiner für sich, sondern jeder ein Instrument des ganzen. Natürlich ab und zu ein be-

rühmter Gast, der dann vortritt. Aber höchstens einer — nur um Gotteswillen nicht zwei berühmte Leute in einer Vorstellung! Das giebt's nicht. Die sind dann einer schlechter als der andere, weil sich keiner in die Ordnung fügen will — und schon spielt er uns eine solche Probe vor, mit dem ganzen Dünkel der berühmten Gäste.

Und wie er uns endlich, da wir gehen, lachend, immer wieder erzählend, mit tausend Einfällen, noch an der Thüre gestikulierend, in seiner unerschöpflichen Laune begleitet, ist er wieder ganz Girardi, ein ausgelassener Mensch, der es gar nicht fassen kann, wie komisch doch das Leben ist, dieses ungeheuer lächerliche Leben!



5.
Le Père Lebonnard

Mit dem Père Lebonnard hat sich Novelli seinen ersten großen Pariser Erfolg geholt. Das war am 16. Juni 1898. Bis dahin war er nur in Italien berühmt gewesen; von diesem Tage an wurde er es in ganz Europa. Er hatte sich schon vorher einmal den Parisern gezeigt, bei einem jener Five o'clock's, die der „Figaro" seinen Freunden zu geben pflegt. Da spielte er eine kleine Scene, halb Pantomime, halb Monolog, und fiel sogleich den Kennern durch seine wunderbar plastische Kraft, durch seine bewegliche und unerschöpfliche Mimik auf. Aber nun reizte es ihn, auch vor das große Publikum zu treten. Der Erfolg der Duse ließ ihm keine Ruhe. So mietete er das Theater der Renaissance (das in diesem Jahre überhaupt sehr international war: unmittelbar auf ihn folgte die spanische Truppe der Maria Guerrero) und erzwang sich gleich am ersten Abend die Bewunderung der Stadt, die sonst doch gegen Fremde immer ein bißchen mißtrauisch und spröde ist.

Der „Père Lebonnard" ist ein Stück in vier Akten von Jean Aicard. Es war in Paris zum ersten Male im Jahre 1889 am Théâtre Libre gegeben worden. Eigentlich für die Comèdie bestimmt, deren Doyen, Got, die Hauptrolle spielen sollte, auch schon angenommen und wochenlang probiert, war es dort plötzlich abgesetzt worden, mit der trockenen Erklärung, es sei überhaupt „unmöglich", so ein Stück aufzuführen. Das war es nun gerade

was Antoine reizte, der sich damals als ein rechter Napoleon des Theaters fühlte, für den es das Wort „unmöglich" nicht gab. In aller Eile nahm er sich des verschmähten Stückes an, begann sofort die Proben und führte es am 21. Oktober auf: mit einem Erfolge, der beinahe eine Demonstration gegen die Comèdie war. Und mit einem sehr starken persönlichen Erfolge für Antoine selbst: denn bei aller Bewunderung für seinen Mut, seinen frohen Glauben an die Sache der neuen Kunst, seinen leidenschaftlichen Eifer hatte man ihn als Schauspieler doch bis dahin mehr wie einen begabten Dilettanten behandelt. Erst von diesem Abend an nahm man ihn ernst. „De cette soirée," schrieb damals ein Pariser Kritiker, „date l'avénement, à Paris, d'un comédien de race."

Das ganze Stück ist offenbar um einer einzigen Scene willen geschrieben, der großen und hinreißenden Scene im dritten Akt. Diese bereitet alles andere nur vor, zu ihr drängt alles andere hin. Sie ist die Absicht, alles andere ist nur Mittel. Der Vater Lebonnard ist ein Wesen von einer unendlichen und unerschöpflichen Güte. Ein alter Uhrmacher, der sich vom Geschäfte zurückgezogen hat, um still und behaglich für die Seinen zu leben. Er hat eine unverträgliche und zänkische Frau. Diese hat ihn vor Jahren betrogen. Er weiß es. Er weiß, daß der junge Mann, der seinen Namen trägt, nicht sein Sohn ist. Aber er läßt nicht merken, daß er es weiß, er schweigt und verheimlicht seinen Kummer, aus Schonung für diese Frau, die ihn verraten hat, aus Schonung für diesen Sohn, der ihm, stolz und leichtfertig, keine Freude macht. Sein einziges Glück ist das andere Kind, die Tochter, an der er mit aller stillen Leidenschaft seines zärtlichen und gütigen Gemütes hängt. Das junge Mädchen liebt einen Doktor André. Das stimmt nun gar nicht mit den Absichten der Mutter, die für sie einen Marquis haben will, da sie hochfahrend ist und nach äußeren Ehren verlangt. Dazu wird nun noch entdeckt, daß André aus einem verbrecherischen Verhältnisse stammt und von seinem Vater verstoßen worden ist. Nun empört sich die ganze Familie gegen die Liebe der armen Jeanne, die Mutter wütet, auch der Bruder mischt sich ein, der, von demselben Ehrgeiz, sich mit der Tochter eines Marquis verlobt hat und nun durch diesen Skandal seine eigene Zukunft gefährdet fürchtet. Alle drängen und stürmen auf das Mädchen ein, der Familie doch eine solche Schande zu er-

sparen. Umsonst will der Vater begütigen und beschwichtigen. Umsonst will er die Streitenden versöhnen. Umsonst sucht er die Frau, den Sohn zu bereden. Er ist nicht der Mann, ein entschiedenes Wort zu sagen. Er kann niemandem wehe thun. Seine ganze Natur sträubt sich dagegen, etwas zu befehlen, jemanden zu zwingen. Er will immer alles in Güte, mit Vernunft, durch Zureden ordnen. Die anderen wissen das, und es macht sie nur noch heftiger, weil sie gewiß sind, daß er ihnen schließlich doch nachgeben wird. Sie wollen es ertrotzen, daß ihr Wille geschieht. Der Alte leidet unsäglich. Er ist so gar nicht streitbar, er kann niemandem widersprechen, er haßt Zank und laute Worte und Lärm. Aber er kann ihnen ja doch nicht nachgeben: es handelt sich ja doch um das Glück, um das Leben seiner Jeanne! So ringt eine ungeheure Angst um sein Kind mit der stillen Güte seiner nachgiebigen und friedfertigen, ja schwachen Natur. Und da bricht nun jene ungestüme und überwältigende Scene aus. Der Sohn ist da, wütend, weil er seine eigene Verlobung durch die alberne Laune der Schwester kompromittiert sieht, und erbittert sich nun im Reden immer mehr und wird endlich frech mit dem Vater. Da springt dieser auf und schreit ihm zu: „Schweig', Bastard!“ Und in diesem Schrei bricht der Schmerz seines ganzen Lebens, die Wut und die Scham, die er seit zwanzig Jahren verhalten hat, alle Erbitterung und Entrüstung und Verzweiflung seiner so lange gepeinigten und mißhandelten Güte aus. Der Sohn erbleicht und geht; gebrochen starrt der Alte nach der Thür. Das ist der große Moment des Stückes, das nun sehr schnell beendet wird: der Alte verzeiht schließlich doch wieder, der Sohn kommt bereuend zurück, Jeanne darf ihren Doktor heiraten.

6.

28. April 1900

Novelli als Papa Lebonnard. Ein freundlicher alter Herr, der sich viel geplagt haben muß im Leben, ein bißchen resigniert, ein bißchen müde, aber heiter, ausgesöhnt und gut, wirklich gut, nicht bloß nachgiebig oder schwach. Unter den losen, leicht gekräuselten weißen Haaren ein offenes, redliches, treues Gesicht mit einem leisen, einfältigen Zug; zwei tiefe Furchen an den Wangen, zum Halse hin — Spuren langer Mühen und Sorgen, vielleicht eines stillen Leides. Ein altes Bedientengesicht, wie es Girardi im dritten Akt des „Verschwender“ hat. Und auch der Ton erinnert

an Girardi, an jenes „Mei gnädiger Herr“, mit der ein wenig schleppenden, nasalen Stimme, mit dem leisen Zittern, mit der merkwürdigen Lustigkeit, die einmal sehr geweint haben muß. In der Haltung etwas Ergebenes, fast Devotes — man merkt den Handwerker, der Kunden zu bedienen gewohnt und immer höflich gewesen ist und jedem sein Kompliment gemacht und jeden zur Thür begleitet hat. Leicht gebückt, wie es das sitzende Metier des Uhrmachers mit sich bringt. Und auch die Hände eines Uhrmachers — Hände, die geübt sind, mit ganz feinen und zerbrechlichen Dingen, Rädern und Schrauben und Federn, auf das sorglichste zu hantieren, und die davon so zärtlich und empfindsam geworden sind, daß sie immer etwas zum Streicheln, zum Liebkosen, zum Spielen haben müssen; aus diesen Händen allein lesen wir einen ganzen Menschen, ein ganzes Leben ab — das ist einer jener Züge, die nur das Genie findet. Und nun dazu eine seltsame Art, alle Leute in einer gewissen Distanz von sich zu halten, immer entweder ein paar Schritte hinter ihnen oder etwas an der Seite von ihnen, nie ganz dicht neben ihnen, vielleicht auch eine Erinnerung an den Handwerker ... oder aber ein Zeichen des Weisen, der sich die Menschen nicht zu nahe kommen läßt — denn das spüren wir jetzt schon: dieser schlichte Mensch ist ein Weiser, mehr als nur zufällig gut, nein, gütig, wissend gütig, von einer schwer genug erworbenen, teuer genug bezahlten Güte. An seinem Lachen spüren wir das vor allem, das den Unterkiefer so schmerzlich, so mühsam bewegt. Ein Weiser, ja, in dem erst manche Lust, mancher Wunsch absterben mußte, bis er ganz gebändigt und still ergeben und fromm geworden ist, kein Freidenker, wie er selbst von sich sagt, sondern ein Freiträumer, der auf den Tag hofft, wo die Güte und die sanfte Liebe, bontà e dolcezza, stärker als die Gewalt sein werden. Und indes bereitet sich um ihn die Handlung des Stückes vor, das ein bißchen lange braucht, sich in Bewegung zu setzen. Wir erfahren, daß der junge Mensch in seinem Hause nicht sein Sohn ist; und man widersetzt sich dem Glücke seiner Tochter, die für ihn alles ist — wir haben ja den Inhalt gestern erzählt. Da kommt denn der große Moment, der eigentlich nicht ganz neu ist: wir kennen ihn schon aus dem Risler und aus der Armen Löwin und aus den Disonesti — ein braver, stiller Mensch, der plötzlich zum Rächer wird, der sich endlich empört, der die Verräterin züchtigt; und hier

nicht bloß sie, sondern auch den Sohn, den er aus dem Hause jagt. Aber was macht Novelli aus dieser Situation! Ein griechischer Philosoph hat einmal gesagt, wie in jeder Stadt neben den Edlen und Vornehmen auch Pöbel wohne, so dürfe sich selbst der beste, der edelste Mensch nicht vermessen, vor gemeinen und erbärmlichen Trieben oder Neigungen ganz sicher zu sein; sie sind immer, im Hintergrunde lauernd, bereit, hervorzubrechen. Das ist es, was Novelli in der großen Scene des dritten Aktes spielt: einen Aufruhr und Ausbruch aller häßlichen Instinkte, die zu bezwingen ein redlich strebender Mensch sein ganzes Leben verwendet hat, eine plötzliche Empörung alles Schlechten, das sich von der Kette gerissen hat, das ist das Furchtbare dieser Scene. Ihre äußere Manier haben wir schon gesehen: in den Disonesti, von Zacconi und der Varini, die auch so, Gesicht an Gesicht, sich fast beißend, beinahe verschlingend, alle Furien der Angst entfesselt haben. Aber dort ist es ein einzelner Fall von zwei Personen gewesen, der nicht uns selbst betraf. Hier ist es das Schicksal, das alle ringenden Menschen bedroht, die bei aller Sehnsucht nach dem Guten doch niemals wissen, ob nicht der nächste Tag schon alles so hart Erworbene umwerfen und den rohen Urmenschen aufrufen wird. „Dann kehrt das Chaos wieder“, sagt der Othello. Das ist es, das spielt Novelli hier: wie ein guter Mensch zurück ins Chaos gestoßen wird und versinkt. Man muß ihn sehen, wenn der vierte Akt beginnt, wie er da, während sich der Vorhang hebt, an der Thüre steht: gebeugt, um zehn Jahre älter, einer, der aus dem Chaos kommt. Einem entlassenen Sträfling gleich, der keinen Gedanken mehr hat, als zu bereuen und abzubüßen. Kein Mann der Rache mehr, sondern einer furchtbaren Schuld, der um Verzeihung, um Sühne fleht. Und zerknirscht, wie nach einer ungeheueren Züchtigung, schleichen wir fort, Elende in der rauhen Hand des Schicksals, das unseren reinsten Willen in einem Augenblick vernichten kann. Das Stück wird auch sonst vortrefflich gespielt, vor allem von Frau Olga Giannini, die in der großen Scene die stärksten Accente hat, aber auch von Frau Gaimmi und Herrn Orlandini.

7.

29. April 1900

Novelli als Shylock. Das ist ein Abend gewesen, wie wir ihn in einem Wiener Theater noch nicht erlebt haben. Das

Publikum der ganz großen Premieren, und dieses abgestumpfte, ungläubige, achtlos zerstreute Publikum, das nichts mehr bewundert, es nicht für elegant hält, sich auf einer Empfindung ertappen zu lassen, und sich jedes reine Gefühl selbst durch irgend eine Erinnerung verdirbt, dieses ewig zweifelnde, ewig nörgelnde, ewig witzelnde Publikum schreiend, tobend, rasend, die Herren aufrecht und die hocherhobenen Hände zur Bühne ausgestreckt, Damen über die Brüstungen der Logen vorgebeugt, in einer unsinnigen Explosion der Begeisterung, in einem wahren Rausch und Krampf der Bewunderung, in einer atemlosen und zuckenden Ekstase — schon gleich nach dem ersten Akt. Auch sein Shylock ist ein guter Mensch, von einer Güte, die oft betrogen und verraten worden ist und die sich doch noch immer nicht ergeben will, immer noch hofft und immer wieder vertraut. Aus solcher angeborner Güte, der Verbitterung durch häßliche Erfahrungen oft erlittener Schmach und einer ungemeinen Empfindlichkeit gegen das Ungerechte mischt er den Charakter zusammen. Wenn einer von den Christen diesen Shylock anruft, wendet er sich zuerst devot und dienstbereit hin, mit einem freundlichen Grinsen, das aber sogleich durch einen starr fragenden Blick aus den tiefen Augen aufgehalten wird, er sieht weg, scheint vor sich hin in irgend eine Ferne irgend eine Vergangenheit zu schauen, die ihn warnt, er hebt den Zeigefinger, die zwei schweren Falten an der Nase herab furchen sich noch härter ein, die kahle Oberlippe zuckt, er schüttelt sich — nein, er will nicht mehr vertrauen, will mit diesen Christen nichts mehr zu thun haben, die ihn doch nur wieder verhöhnen werden, will nichts mehr von ihnen wissen, außer wenn einer ein Geschäft mit ihm machen will — dann, da natürlich, da muß er doch, da wiegt er langsam den schweren Kopf, da macht er weit die dürre Hand auf, da reibt er sich wie Geld zählend die drei Finger — und so läßt er sich doch immer wieder mit ihnen ein. Und er spricht auch gern mit ihnen, er hört sich gern reden, er gehört zu den dialektischen Juden, die eitel auf ihren Verstand sind und sich einbilden, daß sie den Dünkel der Christen doch noch brechen und sie zur Bewunderung für ihre klugen Worte und Witze zwingen werden; ganz im geheimen wäre es eigentlich sein höchster Ehrgeiz, doch einmal einem Christen Respekt abzuringen. So wiegt er sich vor den Christen, wenn er mit einem von ihnen spricht, und tänzelt eitel, keinen

Augenblick still, immer den Kopf hin und her drehend, mit kleinen Schritten im Kreise zappelnd, dann wieder verschmitzt das Gesicht, von dem der spitze Bart absteht, nach der Seite verbogen, so daß davon die eine Schulter gedrückt und verkümmert, die andere viel breiter und höher und er einen Höcker zu haben scheint. Und dabei feige — das wird auch sehr deutlich: feige, weil er doch nicht wissen kann, wie weit es die Christen noch treiben werden; heute hat ihn der Kaufmann angespuckt, heute laufen ihm die Kinder höhnend auf der Straße nach — weiß man denn, was morgen geschehen wird? So steht er vor seinem Hause an der Thür: feige und den Kopf schüttelnd, weil er das alles doch eigentlich nicht begreift — was hat er denn gethan, daß die Leute so sind? Und nun hat er den Handel mit dem Kaufmann geschlossen, und nun ist er mit dem Tubal in die Stadt gegangen, und nun kommt er lachend und disputierend zurück und will in sein Haus — da ist die Thür offen! Er sieht sich nach Tubal um: wie kann die Thür offen sein? Und er wendet sich, um einzutreten, aber er traut sich nicht: er hat eine Todesangst. Wir sehen sein Gesicht nicht, aber wir spüren, wie er bebt und wie es ihm kalt über den Rücken, durch den ganzen Körper läuft. Endlich stürzt er hinein. Und da geschieht nun ein Kunststück, wie wir es niemals von einem Schauspieler gesehen haben. Wir erblicken ihn nicht, wir hören ihn nur: röcheln, stöhnen, knirschen, pfauchen, aufschreien, wieder murmeln, murren, grunzen, bellen, stottern, stammeln, lallen und endlich so zerreißend aufschrillen, daß wir alles zu sehen glauben; wie er atemlos über die Stiege, durch alle Zimmer rennt, das Haus leer findet, endlich den Zettel der Jessika und die Kassette erbrochen entdeckt — diese ganze wilde Scene nur durch Schreie ausgedrückt. Man glaubt nach dem ersten Akt, daß dies durch nichts in der Welt mehr überboten werden kann. Er überbietet es noch im dritten, in der Scene mit Tubal. Wie er da, bei der Nachricht vom Untergange der Schiffe, plötzlich zu springen und einen asiatischen Tanz beginnt, mit winzigen Schritten trippelnd und den Kopf windend, am ganzen Leibe konvulsivisch zuckend, wie ein Derwisch, wie ein Besessener, wie ein Flagellant, das ist so verrucht groß und entsetzlich, wie nur die ganz ungeheuren Scenen in der Hölle des Dante. Und nun der letzte Akt, bei Gericht. Ganz einfach, ganz ruhig, aber mit Majestät. Wie sich in einem

gemeinen, ja lächerlichen Menschen Majestät entwickeln kann, wenn er sich im Rechte glaubt, das stellt er hier dar. Le leggi — mit einer unnachahmlichen Gebärde spricht er das aus: Eure Gesetze — ihr habt es ja nicht anders gewollt! Ihr habt mir ja immer gesagt: Die Gesetze — ihr habt die Gesetze für euch, ich habe die Gesetze gegen mich; ich habe sie ja nie begriffen, eure Gesetze; aber nun sind sie einmal auf meiner Seite, endlich einmal! also bitte — führt sie aus, eure Gesetze, le leggi! Und er hat einen unendlich rührenden Zug im Gesichte, eine flehentliche Gebärde, wenn er sich zuerst an den Dogen, dann an den Richter wendet: ich bitte mich doch zu verstehen, ich habe mir ja schließlich nicht mehr anders helfen können, habe ich denn nicht recht? Sagen Sie doch selbst! Dabei steht er, während der Richter in seinem Buch blättert, einen Moment ganz versunken da, fast traurig, wie von Reue leise beschlichen, fast schon, als ob er nachgeben würde, da sagt einer von Antonios Freunden verächtlich, erbittert: der Jude! Und nun macht er eine ganz ergebene, bittende Geste zum Richter hin: also sehen Sie, ich möchte ja, aber kann man denn? Und jetzt richtet er sich auf, der krumme Jude wird groß, und jetzt versteint sein Gesicht. Der Richter spricht. Und er merkt, daß er der Betrogene ist. Zuerst muß er unwillkürlich lachen, wie ein Mann von Witz der sich vor einem besseren Witz geschlagen geben muß. Aber dann erinnert er sich. Und nun bricht er zusammen — nein, nicht er bloß, nicht Shylock, nicht ein einzelner Jude bloß, sondern es ist, als ob ein ganzes Volk zusammenbrechen würde.



8.

Ma femme manque de chic

30. April 1900

Heute wird sich Novelli den Wienern zum ersten Male in einer jener possenhaften Rollen zeigen, die ihn zuerst berühmt gemacht haben, lange bevor er es wagen durfte, sich tragische Wirkungen zuzumuten. Bei uns würde man das Stück in der Josephstadt geben, mit Herrn Maran als Chaponet. Dieser ist ein guter Weinbauer, irgendwo in der Gegend von Lyon, der richtige Provinzler, gutmütig, einfältig, seiner Frau gehorsam, in seine Tochter verliebt,

pedantisch, aber einem guten Spaße nicht abgeneigt, ohne eine Ahnung von der Welt und gar von Paris, das er fürchtet wie die Sünde. Die Tochter, ein hübsches, aber noch etwas thörichtes Geschöpf, ist mit einem jungen Taugenichts verheiratet, der in Paris sein Geld mit den Weibern und beim Baccarat durchgebracht und, was man so eine „vie de polichinelle“ nennt, geführt hat. Nun soll der „Brigant“, wie ihn der unzufriedene Schwiegervater nennt, für den Alten Rechnungen ausschreiben und mit der Mama Bézigue spielen. Man kann sich denken, in welcher Stimmung. Er ist verzweifelt, er verwünscht seine Heirat, und wie er nun gar noch zum Maire ernannt werden soll, möchte er am liebsten entlaufen, nach Paris zurück, zu seiner angebeteten Nanine, einer kleinen Dame, die er nicht vergessen kann. Er hat ja seine Frau sehr gerne, aber es ist doch nicht das Rechte. Ihrer Liebe fehlt das Gewürz, der Pfeffer oder, wie er sagt: „Le mordant des femmes qui savent faire de l'amour autre chose qu'une habitude.“ Und es ist ein Jammer, sie hat auch gar keinen Chic! Sie langweilt ihn, er vernachlässigt sie, und da sie nun schon vierzehn Monate verheiratet sind, wundern sich die guten Eltern und erkundigen sich jetzt schon jeden Tag, immer erstaunter, immer besorgter, ob man ihnen denn noch immer nichts anzukündigen hat. Ein Arzt wird ins Vertrauen gezogen, holt zuerst den jungen Mann, dann die Tochter aus, der er rät, wie sie sich über ihren Gatten beklagt, daß sie eben nicht immer nur ihre häusliche Tugenden pflegen, sondern ... sondern versuchen solle, sozusagen einmal das Herz ihres Mannes ein bißchen zu kitzeln. „O Gott,“ sagt die Kleine, „sein Herz kitzeln, das werd' ich allein nie zusammenbringen ... da muß ich die Mama bitten, daß sie mir dabei hilft.“ „Lieber nicht,“ sagt der Arzt, „sondern Sie müssen eben sehen, ein bißchen pikanter zu werden. Der Chic — das ist es, was Ihnen fehlt.“ „Der Chic?“ fragt die Kleine. „Wo kriegt man denn das?“ „Eigentlich kriegt man das,“ erklärt der Arzt, „eben doch nur in Paris. Es ist ein Pariser Artikel.“ „Also auf nach Paris,“ ruft die junge Frau ungeduldig aus, „sofort!“ Und sie erklärt der ganzen Familie, plötzlich ein unüberwindliches Gelüste nach Paris zu haben. Ein Gelüste? schreit die Mama selig auf, ein Gelüste? schreit der Papa, und Papa und Mama umarmen sich und umarmen den geschmähten Sohn — endlich, endlich! Aber jetzt nur schnell, schnell nach Paris — da

ist Geld, um vier Uhr dreißig geht der Expreß — nur fort, tummelt euch! Das junge Paar und ein Cousin, der die Frau anschmachtet, reisen ab, die Alten bleiben beglückt zurück.

Der zweite Akt spielt in Paris in einem kleinen Hotel, das früher eine sehr ehrenwerte Clientel gehabt hat, hauptsächlich aus der Provinz, aber seit dem unglücklichen Einfall des Wirtes, in den Zeitungen zu annoncieren, der Bey von Tunis werde bei ihm absteigen, nur noch von lauter solchen Damen bewohnt wird, die sich Baronin von Montezuma oder Marquise von Guadalquivir nennen und meistens schon zum Dejeuner ein ganz klein wenig betrunken sind. Da steigt das Paar ab, und natürlich wohnt da zufällig auch jene Nanine, die der junge Mann noch immer nicht vergessen kann, und natürlich kommen allsobald auch die Eltern nach, die es daheim ohne ihr Kind nicht ausgehalten haben, und natürlich sucht der junge Mann seiner Frau zu entwischen, um mit Nanine in Bougival zu soupieren, und natürlich erfährt sie es, wütet und will ihn ertappen, und natürlich ist dazu gleich der Cousin bei der Hand, der nun seine Stunde gekommen glaubt, und so bleiben die Eltern allein im Hotel, sich immer nur besprechend, ob der Enkel Wenceslas oder Gaston getauft werden soll, beide ganz allein — denn auch der Kellner, der sie bedienen soll, hat für diesen Abend ein Rendezvous in Bougival.

Der dritte Akt zeigt uns nun also in Bougival: erstens den jungen Mann mit seiner Nanine, die ihn jetzt langweilt, beinahe wie das gefürchtete Bézigue mit der Schwiegermama; zweitens die junge Frau mit dem Cousin, der durchaus einen passenden Moment sucht, seine Liebe zu erklären; drittens den Arzt aus dem ersten Akt, der hier auf heimliche Abenteuer geht; viertens den Kellner aus dem zweiten Akt, und fünftens natürlich auch die Eltern, denen es in ihrem Hotel zu langweilig geworden ist und die sich erinnern, daß da in Bougival ein Gastwirt ist, der von ihnen seinen Wein bezieht und ihnen eine Menge Geld schuldig ist. Dieser Gastwirt ist in einer großen Verlegenheit: es ist heute ein großes Fest, es sind eine Menge Leute da, aber es fehlt ihm noch immer der neue Oberkellner, den er erwartet, und der bestimmt versprochen hat, heute zu kommen. Wie nun Chaponet auftritt, wird er für diesen Oberkellner gehalten, und das ergiebt nun die lustigste Scene des Stückes: der Wirt reicht ihm eine Schüssel nach der anderen heraus,

die die Gäste bestellt haben, und Chaponet meint, es sei für ihn, läßt es sich behaglich schmecken und freut sich, daß der Wirt so ein netter und gastfreundlicher Mensch ist, bis es denn natürlich zum Aufruhr im ganzen Hotel, zum Eclat und endlich auch zur Erklärung kommt. Inzwischen haben sich auch die jungen Gatten gefunden, ausgesprochen und versöhnt, der junge Mann sieht ein, wie gefährlich es einer Frau werden kann, wenn sie gar zu viel von dem Pariser Chic hat, und die junge Frau hat plötzlich ein bizarres Gelüst nach Ananas, die sie sonst nicht leiden kann — „cette fois, plus de doute mon gendre!“ schreit die glückliche Mama auf, und man kehrt in die Provinz zurück, und der Schwiegersohn verspricht, fortan ein Mustergatte zu sein, was schließlich, meint er, doch das „Allerchicste“ ist.

9.

1. Mai 1900

Novelli hat Sonntag den Kean, gestern den Chaponet, eine Maran-Rolle in einer alten französischen Posse, gespielt. Einen merkwürdigeren Kean kann man sich nicht denken. Das ist doch die große Rolle aller Virtuosen, da kann einer alles zeigen, was er im Komischen oder Tragischen vermag, da legen sich die anderen alle Bravouren ein. Natürlich muß die Rolle selbst dabei verschwinden: wir sehen in jedem Akt einen anderen Menschen, zuerst einen Kavalier, dann den berühmten Mann, dann einen wüsten Zecher und Raufer, dann den Schauspieler im Fieber seines Metiers, endlich den Hamlet. Wer eine Verbindung der Scenen verlangt, wer eine Gestalt erblicken will, nicht bloß einen Wechsel von Kunststücken, sondern einen Menschen, der lebt, dem wird gesagt, daß das in diesem Stücke unmöglich sei. Das ist es nun gerade, was Novelli reizt. Er denkt hier für den Autor; er holt nach, was dieser versäumt hat: mit einer unendlichen Fülle der feinsten Züge stellt er eine lebendige Person so wahrhaft hin, daß wir jemanden zu erkennen glauben, mit dem wir jahrelang verkehrt hätten. Und seltsam ist es, daß er dabei in einemfort an Raimund erinnert, wie dieser in unserer Vorstellung lebt. Ein bißchen weltmännischer, ein bißchen eleganter, mit den Formen der guten Gesellschaft, ins Englische übersetzt, ein Raimund der großen Welt, der mit Prinzen verkehrt und von Komtessen geliebt wird, daher auch mit mehr Haltung, von einer gelassenen Bildung, so vielleicht, wie Raimund selbst sich

gern gesehen hätte. Aber das Höchste, was er uns an diesem Abend gezeigt hat, ist sein Hamlet. Allerdings ja nur ein ganz kleines Stück der Rolle — den Monolog und die Scene mit der Ophelia; und dabei müssen wir noch behutsam sein, weil wir nicht wissen, ob das genau der Hamlet ist, den er bei Shakespeare spielt, oder ob er nicht, wie es scheint, auch hier noch den aufgeregten und eifersüchtigen Kean charakterisieren will, der die Rolle, mit seinen Gedanken bei der Geliebten in der Loge, zerstreut und ungeduldig giebt. Aber er hat uns doch die Linien seines Hamlet vermuten lassen. Es scheint, daß er diesen ganz auf den Kontrast stellt: ein gesunder, ja außerordentlicher Geist in einem kranken, gebrochenen Körper. Hamlet ist ihm der Sohn eines alten und hinfälligen Mannes mit einer verdorbenen und lasterhaften Frau. Daher schon siech geboren, ein Ahne des Oswald. Aber, wie Kranke so oft, unmittelbar vor der Katastrophe, mit dem mächtigsten Verstande; ein nur mehr cerebral lebender Mensch. Alles, was wir an Hamlet nicht verstehen, führt er auf diesen Widerspruch zurück: eine geniale Begabung in einem erschöpften Körper. Daher auch die uns zuerst befremdende Art, den Monolog zu sprechen: wie ein Philosoph, in reinster Klarheit, mit der Ruhe und Reife eines Denkers, der bei den höchsten Problemen der Weisheit zu verweilen gewohnt und nur unter den Menschen in dieser erbärmlichen Welt ein Fremder ist. — Und nun gestern sein Chaponet! Es ist unglaublich: man erstaunt jeden Abend von neuem, und kann es immer von neuem nicht fassen, daß das ein und derselbe Mensch sein soll. Welche Verwandlung! Das urdümmste Gesicht, von einer geradezu phantastischen Dummheit in seiner seligen Zufriedenheit; die Nase leicht gerötet, weit aufgerissene, verblüffte Augen, denen man die Gewohnheit ansieht, still vergnügt ins Weinglas zu stieren; und dieses saftige Behagen, dieser Ernst bei jedem Schritte, bei jedem Worte, diese unerschütterliche Gravität des ausgezeichneten Staatsbürgers, der sich in jeder Bewegung seiner enormen Bedeutung immer bewußt bleibt. Flaubert hat, in seinem Grimme gegen die Philister, solche skurille Gestalten geschaffen, Daumier solche gezeichnet. (Darüber wäre überhaupt noch zu reden, wie Novelli mit jeder seiner Figuren an ein Bild erinnert, mit dem Shylock an den „Zinsgroschen“, mit dem Kean an einen der eleganten Kavaliere von Isabey, mit dem Luigi an irgend einen Mönch von Zurbaran.) Es ist eine

ganze Naturgeschichte der „honetten Provinz", die uns sein Chaponet vorspielt. Und nun erst der Schwips im letzten Akt! Das ist nicht zu beschreiben. Man hat gestern so gebrüllt, daß er minutenlang einhalten und abwarten mußte. Dabei steht er ganz vorn an der Rampe und rührt sich kaum, macht eigentlich gar nichts, schwankt nur ein bißchen und knickt die langen Beine ein, öffnet den Mund und scheint mit den Lippen suchend nach Worten förmlich zu greifen, will etwas erzählen, hat es vergessen, besinnt sich, findet es, beeilt sich, fängt wieder an, kommt wieder ab und muß auf einmal so lachen, daß es ihn schüttelt — und das ganze Haus lacht schreiend mit. Und dabei spürt man immer das närrische Vergnügen, das ihm das selbst macht, die große Freude am Spaße, in dem er sich wie der Fisch im Wasser fühlt, die unwiderstehliche Passion des echten Komödianten, von der er besessen ist, wie Mitterwurzer von ihr besessen war. Und welche Mäßigung in der Laune, welcher Takt! Er geht niemals bis ans Ende; es thut einem immer leid, daß er schon aufhört. Und welche unmittelbare mimische Wirkung! Leute, die nie italienisch gelernt haben, glauben jedes Wort zu verstehen. Es fällt einem ein, was Claretie einmal von der Duse gesagt hat, als sich jemand beklagte, nicht italienisch zu können: „Soit. Mais vous entendez l'humain!" Das gilt von ihm noch viel mehr. — Übrigens hat sich auch seine Truppe, wie schon neulich im „Papa Lebonnard", nun auch in Kean und gestern als eine wirklich ganz gute gezeigt: vor allen immer die anmutige Olga Giannini, aber auch die Herren Pierino Rosa, Gaudusio und Sabbatini.



10.

Plautus und Goldoni

1. Mai 1900

Heute kommt uns Novelli ganz klassisch: in der „Aulularia" des Plautus, dem Muster, dem Molière seinen „Geizigen" nachgebildet hat, und als „Burbero benefico" des Goldoni. Aulularia heißt Topfstück, das Stück, in dem die Aulula, der kleine Topf, die Hauptrolle spielt; nämlich der Topf, in dem der Athener Euclio sein Gold versteckt hält, wie es schon vor ihm der Vater und der

Großvater gethan haben. Der alte Geizkragen ist nun fortwährend in Angst, bestohlen zu werden, und die ganze Handlung dient nur dazu, seinen Geiz und seine Angst von allen Seiten zu zeigen und bis ins Phantastische anwachsen zu lassen. Megadorus, ein Nachbar, auch schon alt und selbst wieder eine andere Variante des Geizes, verlangt Euclios Tochter zur Frau, weil hoffentlich so ein armes Mädchen in der Ehe keine besonderen Ansprüche machen werde. Euclio stimmt zu, nicht ohne dem Megadorus zu versichern, daß ein Bettler, wie er sei, seinem Kinde nichts mitgeben könne. Nun ist das Mädchen, die Phädria, aber bei einem Feste der Ceres von einem jungen Manne, Lyconides, dem Neffen des Megadorus, verführt worden, der sie innig liebt und, über ihre Verlobung mit dem Alten entsetzt, sich seiner Mutter, der Schwester des Megadorus, entdeckt, sie beschwörend, jene Heirat zu verhindern. Megadorus hat inzwischen schon alle Anstalten zur Verlobung getroffen und seinen Sklaven Strobilus mit zwei Köchen, um den Schmaus zu bereiten, in das Haus des Euclio geschickt. Dieser, der davon nichts weiß, erschrickt, als er, heimkommend, die Fremden sieht, glaubt sich bedroht, jagt sie fort, fürchtet sein Geheimnis verraten und trägt seinen geliebten Topf weg, um ihn im Haine des Gottes Silvanus zu vergraben, wird aber dabei von einem Diener des Lyconides belauscht. Dieser stiehlt den Topf, und man male sich nun den Schrecken, die Wut, die Verzweiflung des Alten aus: „Perii, interii, occedi! quo curram? quo non curram? Tene, tene. Quem? Quis? ... Heu me misere miserum!“ Zufällig kommt Lyconides dazu, der vom Diebstahl noch nichts weiß, sondern glaubt, der Alte habe von der Schande seiner Tochter erfahren, und sich als den Schuldigen bekennt. Daraus entsteht ein Mißverständnis, das die lustigste Scene des Stückes ergiebt. „Wie konntest du dich erfrechen, etwas, das nicht dir gehörte, zu berühren?“ fragt der Alte, seinen Topf meinend. „Quia vini vitio atque amoris feci — der Wein und die Liebe sind daran schuld,“ antwortete der Liebhaber, an das Mädchen denkend. „Homo audacissime, du ganz frecher Kerl,“ fährt jener auf. Und so in der komischesten Verwirrung weiter, bis sich zuletzt doch alles auflöst und alles zur allgemeinen Zufriedenheit schließt.

Burbero heißt der Griesgram, benefico wohlthätig — also ein Mensch, der mit allen Leuten grob ist und schreit, aber dabei

doch das beste Herz hat. Die Technik des Stückes ist nun jener plautinischen ganz ähnlich; vielleicht ist es sogar eine Absicht Novellis, uns fühlen zu lassen, wie doch im Grunde das Wesen der lateinischen Komödie dasselbe geblieben ist. Auch hier ist alles nur Entwicklung und Entfaltung einer Person: alles geschieht nur, um den Charakter des reizbaren und jähen, aber gutmütigen, ja schwachen und fügsamen Geronte, di buonissimo fondo, ma molto brusco e difficile, in immer neuen Situationen von allen Seiten zu zeigen und aus seinem ungestümen Zorn wie aus seiner hilflosen Güte immer noch neue verblüffende Wendungen zu ziehen. Geronte hat einen leichtsinnigen Neffen, der durch seine reizende, aber verschwenderische Frau ruiniert worden ist, und er hat eine Nichte, die einen jungen Menschen liebt, aber nicht den Mut findet, sich dem immer gleich rasenden Onkel anzuvertrauen, den sie fürchtet „wie das Feuer". Weder ihn noch sie hört der Alte an, sie kommen nicht dazu, sich ihm zu erklären: denn er ist ein leidenschaftlicher Schachspieler, der immer nur die Partie mit seinem Freunde Dorval im Kopfe hat — sonst will er nichts wissen, alles andere stört ihn nur, und er erledigt es in seiner Ungeduld, ohne sie jemals recht aussprechen zu lassen. Daher alsbald die größten Verwirrungen: er fällt der Nichte sofort ins Wort und beschließt, daß sie heiraten soll; dem Neffen, der ihm seine Schulden entdecken will, läuft er zornig davon, und im zweiten Akte bietet er dem Dorval beim Schachspiel zwischen zwei Zügen seine Nichte zur Frau an, rennt sogleich zum Notar, um alles zu ordnen, und hat eine ungeheure Wut, als nun das Mädchen, dessen Glück er zu machen glaubt, statt aufzujauchzen und ihm um den Hals zu fallen, plötzlich weinend zu jammern und zu klagen beginnt. Das ist die Situation des dritten Aktes: während er für alle gesorgt und alles erledigt zu haben meint, stiftet er rings das ärgste Unheil, die schlimmsten Verlegenheiten an, die freilich durch ein einziges Wort zu lösen wären — aber wer will es sagen? Es traut sich ja niemand, er hört ja niemanden an, flucht nur in einemfort und will jeden gleich massakrieren. Was hilft es, daß er Dorval liebt und schätzt und seinen einzigen Freund nennt? Bevor Dorval auch nur den Mund aufthut, bricht er verzweifelt schon wieder in Zorn und Leidenschaft aus. „Mit so einem Menschen ist nichts zu machen," sagt seine alte Haushälterin. „Un uomo come lui, tutta furia!" Das einzige Glück ist, daß er

niemanden weinen sehen kann, und wie nun alle mit ihren Thränen kommen, verraucht sein Zorn, und auch hier wird alles mit einer etwas brüsken Wendung befriedigt und zu gutem Ende versöhnt.

11.

2. Mai 1900

Novelli in der Aulularia. Im dritten Saale der Bronzen des neapolitanischen Museums ist ein berühmter Kopf, zugleich scheußlich und wunderbar, von einer Wahrheit, daß man erschrickt, und doch auch von der berückenden Gewalt eines Traumes, ebenso gemein als excessiv: der sogenannte Seneca. Rasiert man diesem die obere Lippe aus und verlängert ihm den dünnen und flockigen Bart am Kinn ein wenig, so hat man die Maske, die Novelli dem Euclio giebt: dieselben matten und schlaffen Haare, in einem dünnen Büschel über die Stirn hängend, dieselben in namenloser Bestürzung aufgezogenen, durch zwei heftige Furchen getrennten Brauen, dieselben verquollenen, zwischen Falten und Säcken stierenden Augen; über den Backen eine Wulst, unter dem der Rest der abgemagerten Wangen einsinkt, eine enorme, schnaubende, schnuppernde, schnüffelnde, nervöseste Nase und die schändliche Unterlippe, die das gierige Maul offen läßt, wie einer wütend lechzenden Bestie. Dazu erfindet nun Novelli den Hals, der dazu gehört: einen elenden, hungerigen, hageren Hals, mit roten Strichen angeschwollener Adern; und dazu erfindet er eine heisere, kreischende, klirrende Stimme; und dazu erfindet er einen schleichenden, schleppenden, schlürfenden Gang, der allein schon genügen würde, das Mißtrauen und die ewige Angst und den Verdacht auszumalen. Man muß ihn sehen, wie er sich an die Thür seines Hauses lehnt, die dürren Finger schützend und beschwörend ausgespreizt, mit allen Furien des Geizes im Gesicht; oder wie er dann den Topf mit dem Golde drückt und küßt und herzt, einer Amme mit einem Kinde gleich; oder wie er endlich, entsetzt, lallend, mit schwerer Zunge jeden Vokal abschleckend, stotternd, schluckend, rüpselnd, die Finger verbogen und ausgedreht, unter dem Publikum auf der Galerie und im Parterre nach dem Dieb sucht. Man muß ihn hören, wie er da pfnaucht und pfnaust und manchmal plötzlich ganz leise pfeift, vom gröbsten Gröhlen in ein grelles Grinsen geratend, aus einem fluchenden Baß in den schrillsten Diskant. Man muß ihn sehen, wie er, einer ausgelassenen Hölle gleich, sich in seiner Wut zu einem triefenden, speienden Fluche auf

die ganze Menschheit erhebt, aber dann ganz klein und erbärmlich wird, wie ein vertrotteltes altes Weib, bitterlich weinend, daß die Nase tropft. Und wieder, welche Fülle der sichersten und feinsten Züge, jeder für sich allein schon ein ganzer Charakter, und wie selbstverständlich, wie einfach, wie notwendig, ja unerläßlich, daß man niemals die Arbeit, niemals die Komposition merkt, sondern eigentlich das Gefühl hat, das könne ja überhaupt gar nicht anders sein: wie er den Topf in das Tuch einwickelt und an das Herz preßt, wie ihm der Topf in den alten ausgeronnenen Händen zu schwer wird, wie er mit dem Topf redet, mia pentola! und ihn streichelt und karessiert und mit liebkosenden Augen betrachtet und mit saugenden Lippen berührt und mit schmeckender Zunge befühlt, wie er in seiner Verzweiflung nicht weiß, wohin er zuerst rennen soll, zur Thüre fliegt, aber schon wieder, den Mantel nachgezerrt, hinter der Statue ist und manchmal, in ungeheuren Sprüngen, die ganze Bühne mit seinen ausgespreizten Beinen zu umklammern scheint, und wie er endlich manchmal, als ob sein innerer Teufel einen Moment erschöpft nachlassen würde, um sich etwas auszurasten, für eine Minute ganz still wird, aufatmet und, über sich selbst ganz befremdet, vor sich hinstarrt! Und noch ist der Tumult der Bewunderung kaum verhallt, und er steht als Burbero vor uns, die eleganteste Gestalt des Rokoko, in seinem Zorn doch immer durch den Takt des zierlichsten Jahrhunderts abgedämpft, wie eine Figur von Menzel — und bei jedem Schritt, bei jeder der albernen und skurrilen Gebärden gleichsam in eine leise, tändelnde Musik getaucht, immer wie von einer drolligen, steif graziösen, dünnen Arie kokett bedeckt. Welch ein Zauberer, welch ein Hexenmeister, welch ein Künstler!

12.

3. Mai 1900

Acht Rollen hat uns Novelli in sieben Tagen vorgespielt, und nun erst haben wir ihn in derselben Rolle zum zweiten Male gesehen. Er hat gestern seinen Luigi wiederholt. Darauf konnte man neugierig sein. Man kennt ja einen Schauspieler doch erst, wenn man dieselbe Gestalt zum zweiten Male von ihm gesehen hat. Dann weiß man erst, wie er sich zu seinen eigenen Schöpfungen verhält, und man kann dann erst vermuten, wie er wohl eigentlich schaffen mag, mit dem Verstande berechnend oder aus einer inneren Erleuchtung, gleichsam von einer Vision oder einem Traume über-

wältigt. Ist er in derselben Figur immer derselbe? Gehört er zu jenen, die dasselbe Wort immer genau mit derselben Gebärde begleiten, für jede Nuance eine besondere Stelle haben, jede Geste und jeden Blick zu Hause vor dem Spiegel so ausmessen, daß ihnen am Abend auf der Bühne zu thun nichts mehr übrig bleibt? Oder ist er einer, der alles dem Augenblick überläßt, jeder Eingebung des Moments gehorcht und sich ganz der Stimmung ergiebt, die allein die schaffende Kraft in ihm ist? Das sind keine müßigen Fragen, sondern danach trennen sich die zwei großen Rassen der Schauspieler ab: die Virtuosen, die alles im Zimmer fertig machen, von den Naturalisten, die sich über gar nichts Rechenschaft geben können, sondern auf der Bühne erst von ihrer Kunst förmlich überfallen werden und ihre Natur in einem heiligen Rausche ungezügelt dahinrasen lassen. Für jene mag etwa Coquelin das große Beispiel sein, der einmal behauptet hat, man müsse seine Rolle so beherrschen, daß man, mitten in der Nacht durch einen Schuß aufgeweckt und mit einem Stichwort angeschrieen, sogleich fortfahren könne und genau jeden richtigen Ton, jede ausgedachte und eingelernte Nuance zu treffen wisse. Für diese die Duse oder Kainz, die beide in der ungeheuren Aufregung des Abends, unter den Worten und Handlungen ihrer Partner, erst aufzuwachen scheinen, selbst von dem, was mit ihnen geschieht, fast befremdet sind, ja davor beinahe erschrecken und sich nun im Fieber Töne und Bewegungen entreißen lassen, die sie in der Ruhe, bei Verstande, niemals finden würden, ja sich wohl gar nicht zutrauen, sondern für unmöglich halten. Damit werden die eigentlichen Grundfragen der ganzen Schauspielkunst berührt; schon das berühmte Paradoxe des Diderot handelt davon. Hat Boileau recht, der den Schauspielern sagt: „Pour m'arracher des pleurs il faut que vous pleuriez“ — oder Diderot, der den Schauspieler ein ganz „unempfindliches“ Wesen nennt, das selbst die Leiden, die es darstellt, oder die Freuden niemals empfindet, sondern sich daheim, nach der Anweisung des Dichters, ein „großes Phantom“ ausdenkt, das es dann auf der Bühne bloß gelassen zu „kopieren“ braucht? Wer Novelli in einer komischen Rolle gesehen hat, vermutet sogleich, daß er nicht zu diesen „Machern“ gehört: da ist seine Laune, die eigene Lust am Spiele augenfällig, und man sieht ihm an, welchen Spaß ihm der Spaß macht, wie er von seiner Verve selbst überrascht und hingerissen wird, wie er

sich selbst über sich wundert, was ihm alles einfällt und aufstößt. Dabei sagen wir uns aber doch, daß es unmöglich ist, diese Fülle von kleinen Zügen, die er jeder Gestalt giebt, im Augenblick zu erfinden. Zählt man auf, was in jeder seiner Rollen an Einfällen, kleinen Listen und subtilen Winkelzügen enthalten ist, so möchte man ja zu dem Schlusse kommen, er sei, was die Franzosen einen pignocheur nennen, einer, der aus tausend winzigen Stücken in aller Ruhe mühsam mit suchendem Verstande ein Mosaik zusammensetzt, das er dann abends bloß dem Publikum herzeigt, aber nicht im mindesten verändern kann, weil es sonst sogleich zerfallen würde. Aber seine Art scheint doch eine andere zu sein. Wie er überhaupt allen unseren Begriffen entwischt und einfach ein Ungetüm ist, das wir bloß anstaunen, nicht verstehen können, so kommt uns auch seine Technik wie ein Wunder vor: ebenso bedacht, vorbereitet, ausgerechnet, wie momentan, ursprünglich und elementar. Es scheint, daß er zu Hause alle Arbeit der großen Virtuosen macht, aber dann abends auf der Bühne von den Eingebungen eines rasenden Taumels, einer seligen Trunkenheit hingerissen wird, in der alle vorbereiteten und ausgeklügelten Gedanken nur wie dunkle Erinnerungen auftauchen, sogleich verändert, im wunderbaren Feuer seiner Leidenschaft vergoldet werden und gleichsam ein ganz neues Leben erhalten. Er hat gestern alles, bis ins letzte und kleinste Detail genau ebenso wie vor acht Tagen gebracht. Ich hatte mir damals an gewissen Stellen die Intonation und die Geste aufgeschrieben und angemerkt: bei welchen Worten er sich nervös am rechten Ohre zupft, wann er den Daumen der verkrümmten linken Hand, an der die letzten zwei Finger ganz eingeschrumpft und verkrüppelt sind und der mittlere allein steif heraussteht, so seltsam drohend einbiegt und abdreht, in welchen Momenten er das nervöse Reiben und Kratzen der Hände, in welchen das grelle Zucken des Gesichtes hat. Nun, es hat gestern nicht an einer einzigen Stelle etwas gefehlt: ich habe nicht eine einzige Stellung verändert, nicht eine einzige Intonation auch nur um den leisesten Grad stärker oder stiller gefunden. Wie kommt es nun, daß er trotzdem auf den vorbereiteten Hörer zum zweiten Male nur noch gewaltiger, noch schrecklicher wirkt. Wie kommt es, daß uns Töne, die wir doch schon kennen, ja, die wir erwarten, wieder von neuem erschüttern und entsetzen? Wie kommt es, daß diese genaue „Kopie“, um bei

jenem Worte des Diderot zu bleiben, wieder von neuem die Macht einer ungeheuren Improvisation, eines unvermuteten Ausbruches des innersten Gemütes hat? Ich muß wieder Baumeister nennen. Wie dieser, wirkt er vor allem deswegen so enorm, weil wir seine geheimste Natur zu belauschen glauben und darauf schwören, daß jeder Ton, gleichsam noch rauchend von innerem Leben, unmittelbar aus seiner Tiefe gerissen ist. Und doch wissen wir, daß es gar nicht sein persönlicher Ton ist, daß seine Art zu schauen, zu gehen, zu deuten, seine Haltung, seine Stimme, schon in der nächsten Rolle und gar erst im Leben ganz andere sind, und daß in diesem Sinne also jede seiner Gesten, jede seiner Bewegungen, jeder seiner Accente, wenn man schon das thörichte Wort will, „gemacht" ist. Wie geschieht es nun, daß es doch auf uns wie die Explosion einer Natur wirkt? Wie geschieht es, daß wir keinen Augenblick das Gefühl einer „Verstellung" haben? Wie geschieht es, daß sich bei ihm, nur bei ihm, die Maske niemals ein wenig verschiebt und niemals auch nur einen Moment die Person des Schauspielers erblicken oder doch erraten läßt? Man kann ihn achtmal hintereinander sehen und hat am Ende doch ihn selbst noch immer nicht gesehen. Es ist nicht zu beschreiben, nicht zu erklären. Er ist ein Wunder.

13.

4. Mai 1900.

Bei einem eleganten und heiteren Frühstück, das Meister Barbasetti gestern zu Ehren Novellis gab, hat sich dieser über die in unserem gestrigen Referat angeschlagenen Grundfragen der Schauspielkunst (das Paradoxe des Diderot, auf der Bühne kalt bleiben oder in die heilige Raserei geraten, „Virtuose" oder „Naturalist") in seiner stürmischen und pittoresken Weise ausführlich geäußert. Er ist der Meinung, der wahre Künstler müsse mit seiner Rolle daheim bis ins letzte Detail der leisesten Intonation und der kleinsten Gebärde vollkommen fertig geworden sein, so daß er jede Bewegung, jede Stellung ganz unwillkürlich beherrsche; aber dann genüge es keineswegs, sie auf der Bühne genau zu kopieren, sondern, was gerade den Künstler vom bloßen Dilettanten unterscheide, sei, daß er nun, in der Aufregung und Betäubung des Spieles, in einen fast nachtwandlerischen Zustand, förmlich in eine Hallucination gerate, in der nun alle vom Verstande bedachten,

von der Technik vorbereiteten Züge unvermutet eine ganz neue, ihn selbst befremdende Wahrheit und eine ungeheure Intensität bekommen, die er selbst gar nicht vorausgesehen hat. Nach dem Grade dieser „Autosuggestion“ unterscheide er selbst seine guten Abende von jenen, an welchen er müde und mit sich selbst nicht zufrieden ist. An guten Abenden rinnen ihm, wenn er den Papa Lebonnard spielt, die hellen Thränen über die Wangen; an anderen, wenn er trocken bleibt, ist das Publikum nicht weniger ergriffen, aber er fühle bei sich, nicht alles gegeben, nicht sein ganzes Herz ausgeliefert zu haben. Gewöhnlich erblickt er eine Figur, die er darstellen soll, sogleich beim ersten Lesen des Stückes; dann rennt er auf die Straße und sucht, um „seinen Typus zu finden“; hat er ihn einmal, so wird nichts mehr verändert, und jede Falte seiner Miene, jeder nervöse Tic eines Fingers stellt sich ein jedesmal von selbst fast mechanisch ein. Man mußte nun die kluge und lebhafte Olga Giannini schildern hören, wie er auf den Proben ist. Dann wisse man seine Kunst und die unglaubliche Kraft, sich zu verwandeln und tausend Personen anzunehmen, erst zu schätzen, wenn man gesehen habe, wie er da jedem seine Rolle vorspielt, jeden Moment durchaus ein anderer, von anderer Stimme, anderer Haltung, ja anderen Augen. Amusant war dann, wie er uns einen seiner Wiener Recensenten vorspielte, der im Raimund-Theater seinen Sitz in einer der ersten Reihen hat, so daß ihn Novelli von der Bühne herab, mitten unter den Schrecken des Luigi oder unter den Tollheiten des Burbero, beobachten kann: wie dieser, beinahe ängstlich, einen Zug zu versäumen, lausche und starre, dann sich zusammenkrümme, um hastig etwas zu notieren, auffahre, sich mit allen Zeichen des Erstaunens oder der Bewunderung zu seiner Nachbarin neige, wieder notierend ganz klein werde und förmlich verschwinde, aber plötzlich, bei lustigen Scenen, mit dem ganzen Gesicht auflache, so daß seine kleinen Augen auf einmal völlig versunken und ausgewischt seien — dies alles mit einem so hinreißenden Leben, einer solchen Wahrheit und einer solchen Freude, seine menschliche Menagerie wieder um ein gutes Exemplar bereichert zu haben, so überwältigend dargestellt, daß wir vor Lachen aufschrieen; er braucht keine Schminke, keine Maske — im Salon, auf einem Sessel sitzend, spielt er einem die ganze Menschheit vor. Und nun war das Gespräch, wie schließlich jedes mit Italienern, auf d'Annunzio

gekommen, den er schätzt und liebt, ohne ihm immer zustimmen zu können. Wir redeten von der Gioconda. Und nun spielte er uns das Stück vor, wie es eigentlich sein sollte, um ganz die Absichten des Dichters auszudrücken: mit einem Settala in einer vage an einen jungen Alphons Daudet erinnernden Maske, und einem ganz anderen ersten Akt, in dem der Settala noch krank zu Bette liegt, wodurch dann die letzte Scene mit der custode di tutto il suo bene eine viel tiefere Wahrheit und Schönheit gewinnt, und mit einem zweiten Akt, der die Gioconda zum Kranken ins Zimmer eindringen läßt, wo nun die große Frage der Entscheidung zwischen Muse und Freundin mit einer ganz anders heftigen Gewalt als bei d'Annunzio gestellt würde. Wir waren alle, während er sprach und spielte und vor Enthusiasmus schwitzte, ganz stumm und vor Verehrung betreten und feierlich geworden — welch ein Dichter ist dieser Schauspieler! Und ein Wiener Autor meinte melancholisch: Wenn man das Glück hätte, Novellis Sardou werden zu dürfen, würde man sich einbilden können, Shakespeare zu sein.



14.

Die letzten Tage Goldonis

Am 5. Mai 1900

Novelli spielt heute „Gli ultimi giorni di Goldoni“, in zwei Akten und einem Intermezzo von Valentin Carrera, das Stück, mit dem er im November sein Teatro Goldoni in Rom eröffnen wird.

„Wenn ich die Komödie meines Lebens schreiben dürfte, hat Goldoni im Avventuriere onorato gesagt, mit allen seinen kuriosen und besonderen Wendungen und Wandlungen, das könnte wohl ein sehr lehrreiches und bedeutsames, manchmal recht lächerliches, aber in anderen Teilen übertriebenes und unglaubliches Stück geben.“ In der That, es ist ein wunderbares Beispiel, diesen treuen und redlichen Menschen im Wechsel der Geschicke sich mühen und niemals vom Rechten ablassen, niemals im Widrigen ermatten zu sehen. Er hat erkannt, was sein Vaterland braucht und wie bescheiden, sanft, ja fast timid sonst sein Wesen ist, darin läßt er sich nun nicht mehr beugen, davon bringt ihn keine Enttäuschung, keine Entmutigung ab. „Bisogna trattar soggetti di carattere,“ sagt er in

seinen „Erinnerungen“ einfach, „sono essi la sorgente della buona commedia.“ Indem er die Wahrhaftigkeit und Frische, den lebendigen Schlag und die verwegene Verve der Commedia popolare mit der litterarischen Form und dem Anstand der Commedia erudita der Cinquecentisten zu verbinden sucht, will er, wie er in der Widmung der „Famiglia dell' Antiquario“ so ruhig stolz erklärt, in Italien dasselbe thun, was Molière für sein Land gethan hat. Das wird in ihm nun zu einer wahren Leidenschaft, geradezu zur fixen Idee, die ihn nicht mehr ausläßt, und aus diesem milden, stillen, freundlichen, ja eher ein bißchen philiströsen Herrn, der so gar nicht streitbar ist, fast einen Helden macht. Was auch rings um ihn und gegen ihn geschieht, er hört es kaum an, er lächelt nur und giebt nicht nach. Durch keine Laune, keine Ungeduld des Publikums läßt er sich beirren — er bleibt dabei, ob man ihm zustimmt oder sich ärgerlich zu anderen Moden abwenden mag. Er hat natürlich dafür gar keinen Dank. Wieder einmal sehen wir ein ganzes Land gegen einen Menschen verschworen und empört, der nichts gethan hat, als daß er seine Pflicht, wie er sie erkennt, erfüllen will, niemals an sich selbst denkt, immer nur dem ganzen seiner Nation dient. Wie hinter Molière, sind hinter ihm alle Rancunen, aller Neid und Haß, alle Erbärmlichkeiten der Kleinen her, aber ihm fehlt der helfende und schützende König des Molière. Und doch wird er nicht müde, nicht einmal traurig. höchstens ein bißchen verwundert über die thörichten Menschen, die nicht einsehen, daß es doch immer nur „die Wahrheit und die Vernunft“ ist, der er gehorcht; und doch läßt er sich in seinem unerschöpflichen Fleiß nicht stören. Wir haben an zweihundert Stücke von ihm, und einmal, im Karneval 1750, kündigt er in seiner immer bescheidenen, immer gelassenen Weise an, er hoffe das nächste Jahr sechzehn neue Komödien zu bringen, und wir begreifen gar nicht, wie es ihm gelingt, das unsinnige Versprechen wirklich zu halten. Am Ende, nach so vielen Mühen, scheint ihm doch schließlich der Lohn zu winken: daheim bestritten und verkannt, hat er im Auslande Aufsehen gemacht, der König ruft ihn nach Paris, wo er im Juli 1761 ankommt, um das italienische Theater in der Rue Mauconseille zu übernehmen. Es fehlt ihm auch hier, wo sich die Litteratur eben nach ganz anderen Absichten umgewendet hat, zum sentimentalen, bürgerlichen Drama hin, nicht an Gegnern (Grimm ist unter ihnen der schroffste),

die selbst nach dem großen Erfolge des „Burbero“, in Fontainebleau, nicht verstummen. Aber er darf doch wenigstens meinen, für seine alten Tage versorgt und vor der Not gesichert zu sein, da ihn der König zum Lehrer seiner Töchter ernennt und ihm eine Pension gewährt. So denkt er, still und beschaulich seinen Erinnerungen zu leben und seine geliebte Frau, die sanfte Niccoletta, zu betreuen, die er einmal „la felicità e la benedizione“, das Glück und den Segen seines Lebens genannt hat. Aber auch diese behutsame Hoffnung ist trügerisch: die Revolution kommt, der König fällt. Da setzt unser Stück ein.

Wir sind im Jahre 1792. Draußen toben alle Schrecken. Aber das alte Paar weiß nichts davon. Die Zwei kümmern sich um nichts mehr, hören nicht, was auf der Straße geschieht, und haben die ganze neue Zeit versäumt, die da wild und drohend ausgebrochen ist. Sie leben nur für sich. Das ist eine sehr hübsche Stimmung, Philemon und Baucis im Rokoko, und in der Ferne das Krachen von Leidenschaften, die sie nicht mehr verstehen. Es ist gerade fünfzig Jahre, daß sie verheiratet sind, und beide sind, jedes für sich, im geheimen untröstlich über ihre Not, die es ihnen nicht einmal erlaubt, den Tag festlich zu begehen. Da trifft es sich, daß italienische Komödianten, die ihre Vorstellungen abbrechen mußten, sich des alten Meisters erinnern, und, selbst in schlimmer Not, aber bei froher Laune, ein dürftiges Fest zu seinem Ehrentage bereiten: sie dringen in das Haus und improvisieren eine Posse, mit allen Typen und Masken des italienischen Theaters, gleichsam ein großes Resumé seines ganzen Lebens, in dem er noch einmal alles, was er geschaffen hat, wie in einem Spiegel anschauen kann. Da hört man draußen Tumult und Lärm, ein Kommissär tritt ein und fordert das Ende des Spiels. Goldoni, befremdet, richtet sich gereizt auf: der Kommissär scheine nicht zu wissen, wer er ist, er ist Goldoni, der Freund der Königin, der Lehrer des Dauphin — er wird zum König gehen und sich beschweren! Der Kommissär lacht höhnisch: Der König und Antoinette sind gefangen, das Land ist frei, und er will die ganze Truppe verhaften, und es wird dem Dichter Chénier sehr schwer, ihn schließlich doch zu beruhigen und zu versöhnen. Nun erfährt Goldoni erst, was geschehen ist, die furchtbare Wahrheit dringt auf ihn ein, seine ganze Welt bricht zusammen. Er ist außer sich über die Gefahr des Königs, den

er liebt, er hat Angst um sein Weib, er will fliehen, er will zum Gesandten, der ihn retten soll, aber dieser ist schon fort, keine Hilfe, keine Hoffnung, kein Trost mehr, er stürzt zusammen.

Der zweite Akt spielt ein Jahr später. Goldoni und die Komödianten sind im größten Elend. Er ist krank, er spürt schon den Tod, er liegt im Fieber, von lieblichen Phantasien umgeben: er glaubt im Theater zu sein und seinen „Burbero“ zu hören, das Stück gefällt, die Leute jauchzen ihm zu, und er ist selig und lächelt. Da kommt Chénier mit der Nachricht, der Konvent habe ihm dieselbe Pension bewilligt, die er früher vom König bezogen. Aber er kann nur noch mit zitternder Hand auf seine weinende Niccoletta zeigen: „Für sie — für meine gute Frau!“ und er sinkt zurück und verlischt.

15.

6. Mai 1900

Novelli in Gli ultimi giorni di Goldoni. Je länger man das wunderbare Wesen Novellis beobachtend zu erforschen sucht, desto deutlicher wird man gewahr, worin das Geheimnis seiner einzigen Wirkung besteht, die mit nichts verglichen, an nichts gemessen werden kann: daß er nämlich mit tausend winzigen Zügen jedesmal einen durchaus besonderen, singulären, so nur einmal und nie wieder vorhandenen Menschen darstellt, aber dieses höchst persönliche Exemplar dann zugleich zum vollkommensten Ausdruck einer ganzen Gattung, zum reichsten Beispiel eines Typus macht. So stattet er seinen Goldoni wieder mit den lebendigsten Zeichen, mit den feinsten Seltsamkeiten aus — wie das zierliche und gütige alte Männchen nur freundlich in der Thür erscheint, leicht gebückt, bei innerer Beweglichkeit außen schon ein bißchen steif, mit kleinen, klugen, neugierig vorquellenden Augen, die er gern blinzelnd oder zwinkernd etwas einkneift, empfindlich gegen jede kühle Luft, ein wenig nervös bei lauten Worten und ein ganz klein wenig eitel in den anmutigen Bewegungen seiner allerliebsten Hände, in den mühsam eleganten Schritten, die gern noch tänzeln möchten, da steht sogleich wieder ein ganzes Leben von solcher Evidenz vor uns, daß wir es seit Jahren zu kennen glauben. Aber nach und nach streckt er nun diesen einzelnen Menschen aus und erhebt ihn zur ganzen Gattung — das ist nicht bloß jener Goldoni mehr, das ist

der Eukolos überhaupt, wie die Griechen sagten: der Mensch, der einen solchen inneren Reichtum hat, daß ihm von außen nichts geschehen kann. Und da verstehen wir seine ganze Art mit allen Schrullen, seine milde Laune, stille Freudigkeit und ungetrübte Würde, ja sein ganzes Schicksal erst. Und nun begreifen wir auch seine Unwissenheit aller Vorgänge und Begebenheiten, die beim Lesen des Stückes so unwahrscheinlich wirkt, und der Fehler des Autors scheint zum feinsten Vorzuge zu werden: denn wie soll denn ein solcher in sich ruhender Mensch beachten, was draußen geschieht? Es berührt ihn nicht — Unfälle und Widrigkeiten können ihm nichts nehmen, Begünstigungen und Geschenke des Geschickes ihm nichts geben; er weiß doch, mit Schopenhauer zu reden, daß das, „was einer in sich ist und an sich selber hat, das alleinige Unmittelbare zu seinem Glück und Wohlsein ist". Mit welcher Einfachheit, Reinheit und gelassener Schönheit er das darstellt, ist gar nicht zu sagen, die rührende Gestalt, so bescheiden, ja fast einfältig sie ist, doch immer wie von einem wunderbar glänzenden, gleichsam aus einer himmlischen Ferne herabfallenden Lichte umflossen und verklärt! Und diese gütige Geduld, wenn er mit den Komödianten redet, wenn er ihren Possen zuhört, manchmal ein bißchen mühsam, ein bißchen gelangweilt, aber sich gleich wieder beherrschend, um ihnen zuzunicken und zuzuwinken, leise aufzulachen — Hohoho, mit jeder Silbe das o ein wenig heller und höher — und sozusagen mit den Augen zu applaudieren. Und nun im zweiten Akt, vor dem Tode! Da hat er wieder einen von jenen Zügen tiefster Menschlichkeit, wie wir sie vor ihm niemals von einem Schauspieler gesehen haben: im ersten Akt ist er ganz Rokoko gewesen, bis in die Fingerspitzen, aber nun hat gleichsam der Tod schon alles Zeitliche ausgelöscht und nur noch den nackten Menschen übrig gelassen — das ist nur mehr der Kopf eines guten, alten Menschen an sich, alle Spuren seiner Zeit und seiner Nation sind schon abgestorben. Und nun lehnt er sich zurück und ist nicht mehr in dieser Welt, nun gleiten helle Visionen über das Antlitz, das immer reiner, immer stiller, immer seliger wird, und während er einschläft, scheint er vielmehr erst zum rechten Leben zu erwachen. O, Kriton, ist das letzte Wort des Sokrates, wir sind dem Asklepios einen Hahn schuldig — das stellt er dar: die Euthanasie, das schöne Sterben, das kein Abschied, sondern ein Wiederfinden ist, das

Sterben eines gerechten und frommen Mannes, das eine Heilung, eine Erlösung ist.

16.

Michel Perrin

7. Mai 1900

Novelli spielt heute den Michel Perrin in der alten Komödie von Mellesville und Duveyrier, welcher sich ältere Leute noch vom Burgtheater her entsinnen. Laroche hat die sanfte und liebenswürdige Rolle, die keinen lauten Ton hat, sondern ganz nur Seele ist, gern gegeben, und in Frankreich erzählt man noch heute davon, welche herzliche Güte, leise Laune und bestrickende Unschuld des Gemütes der alte Bouffé in ihr ausgedrückt hat. Das Stück spielt in Paris unter dem Konsulat. Perrin ist ein Pfarrer aus der Normandie, einer jener arglosen, kindlich reinen, wunderlich unbeholfenen, ja beinahe einfältigen, aber in ihrer weltfremden Güte fast großen Priester, die die Franzosen immer wieder zu schildern nicht ermüden, noch bis zum Abbé Konstantin herab. Der gute Perrin hat seine Pfarre verloren und fristet sich nun kümmerlich durch, recht von Not bedrückt, aber unverwüstlich in seiner Liebe zu den Menschen, in seinem Vertrauen auf das Rechte, in seiner Ergebung in das Schicksal. Um sich selbst würde er sich gar nicht sorgen, aber er hat seine Nichte bei sich, die noch dazu einen jungen Tischler, der bei Arcole gefochten, liebt und gern heiraten möchte. Der will er helfen, und so erinnert er sich, daß Fouché, der mächtige Fouché, der Minister der Polizei, sein Freund von der Schule her ist. Indem er sich eben entschließt, an ihn zu schreiben, kommt Fouché selbst, den er erst gar nicht erkennt, aber dann auf das herzlichste mit tausend Erinnerungen an ihre Jugend begrüßt. Aber Fouché ist nervös und eilig und hat keine Zeit — schlimme Dinge gehen in der Stadt vor, dunkle Verschwörungen bedrohen das Leben des Konsuls. Einen solchen Verschwörer haben wir eben selbst gesehen, der den Tischler bestechen wollte und eine Liste seiner Genossen auf dem Tische liegen gelassen hat. Diesen Zettel ergreift nun der Pfarrer, ohne recht hinzusehen, und Desaunais, der Chef einer Abteilung in der Polizei, dem der eilige und zerstreute Minister den Freund geschwind für seine Kanzlei empfohlen hat, fertigt darauf einen Passierschein aus und steckt dem strahlenden Alten gleich zwanzig Franken für den ersten Tag zu. Perrin ist

ganz außer sich — nun hat alle Not ein Ende, nun kann er seine Leute traktieren, das wird nun ein Leben werden!

Das Mißverständnis, von dem nun der zweite Akte lebt, ist auf beiden Seiten: Desaunais hat in der Eile den Minister mißverstanden und meint, er solle den Pfarrer im geheimen Dienste zu bedenklichen Aufträgen verwenden — dieser hat in seiner arglosen Unschuld keine Ahnung, daß er die Geschäfte eines Spions thut. Eben jene Verschwörung handelt es sich zu entdecken, eben jene Genossen des Tischlers soll Perrin beobachten, und der Zufall fügt es, daß er wirklich, ohne es selbst zu wissen, alle Fäden in seine Hände bekommt. Er weist zum Beispiel, als man ihn nicht hereinlassen will, seinen Passierschein vor, der Zettel wird umgewendet, und der Chef findet die Namen aller Verschworenen, die er sucht. Welch ein Genie muß dieser neue Spion sein, der sich hinter einer so albernen Maske zu verstecken weiß! Die Leitung des ganzen Handels, das Verhör der Gefangenen wird nun ihm übergeben, der noch immer keine Ahnung von seiner Rolle hat, sondern sie wie ein guter Hirte väterlich ermahnt, lieber den Rat und die Warnung eines redlichen Freundes als die wilde Stimme der Leidenschaft zu hören, und dann gutmütig entwischen läßt, aber gerade dadurch das Leben des Konsuls rettet, da die jungen Leute, durch seine milde und gütige Rede im Gewissen erschüttert, von ihren Plänen abstehen. Nun erfährt er erst, welches schimpfliche Amt er besorgt hat, und im Tiefsten betroffen, von edler Beschämung zornig verwirrt, bäumt er sich nun gegen Fouché auf: „Ich hätte jeden Dienst gethan — deine Zimmer hätte ich gekehrt, Holz getragen, keine ehrliche Mühe gescheut, aber vierzig Jahre eines unbefleckten Lebens so zu entehren!“ Und er ist ganz gebrochen und läßt sich allmählich erst wieder beschwichtigen, als ihm Fouché verspricht, daß er in seine kleine Pfarre in der Normandie zurückkehren soll — das Konkordat ist eben unterzeichnet worden. Da vergißt er, was ihm geschehen ist, und wird bei dem Gedanken an sein stilles Dorf ganz selig. Er schließt seine Nichte und ihren Verlobten in die Arme, reicht Fouché versöhnt die Hand und ist beglückt, daß er nun wieder in seiner friedlichen kleinen Welt leben darf, in der es keine Verschwörungen giebt und darum auch (er sagt das Wort Fouché ganz leise ins Ohr, von der fürchterlichen Erinnerung noch immer entsetzt) keine Polizei.

Außerdem spielt Novelli heute noch „Fra un atto e l'altro“, einen Scherz von L. A. Vassallo, in dem ein Schauspieler, dem im Zwischenakt das Getümmel der Besucher, Freunde, Journalisten, Autoren und Mäcene auf der Bühne zu arg geworden ist, sich vor den Vorhang flüchtet und nun hier mit dem Publikum von seinem Metier plaudert, sich ein bißchen über die Dichter lustig macht und endlich zeigt, was alles an Freude, Schrecken, Schmerz auf seinem Gesichte darzustellen so einem armen Mimen zugemutet wird; und zum Schluß einen Akt von Boissier, „Das Kabinett Nr. 13“, in dem ein untreuer Gatte von seiner eifersüchtigen Gattin erwischt aber durch seine Schlauheit und Schlagfertigkeit im letzten Moment doch wieder gerettet wird: sie hat ihm brieflich ein Rendezvous mit einer Freundin geben lassen, und wie er nun wirklich, ein Souper mit Freunden vorgebend, dahin gehen will, verrät sie sich in ihrer Wut und hält ihm seine zärtliche Antwort hin, er aber faßt sich sogleich und redet ihr ein, er habe sofort gewußt, daß der Brief von ihr sei, und sie nur, um ihre „grundlose“ Eifersucht zu bestrafen, ein bißchen peinigen wollen.

17.

8. Mai 1900

Novelli als Michel Perrin. Wieder eine Gestalt der Güte, wie sein Lebonnard, sein Burbero, sein Goldoni. Das Merkwürdige ist nun, daß er dieselbe Güte in jeder neuen Rolle wieder anders darstellt, jedesmal durch andere Töne und andere Zeichen. Er hat so viele Ausdrücke für den Zorn oder die Furcht oder das Leid, als er zornige oder furchtsame oder leidende Menschen zu spielen hat. Er ist nicht bloß jedesmal ein anderer Mensch, er ist auch jedesmal wieder auf eine andere Art traurig oder froh. Damit berühren wir vielleicht den Kern seines Wesens. Das sondert ihn von allen anderen Schauspielern ab, die wir jemals gesehen, von denen wir jemals gehört haben. Das macht ihn zum Einzigen, zum Unvergleichlichen. Auch andere Schauspieler trachten ja zu „gestalten“ und sich zu verwandeln, dem Grundsatze gehorsam, den schon Goethe seinen Leuten immer wiederholte: „Der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.“ Um das zu erreichen, mischen sie je nach

der Rolle jedesmal die Ausdrücke ihrer eigenen Natur, ihre eigenen Elemente anders zusammen, während Novelli nicht jedesmal anders, sondern auch anderes, immer ganz neue Elemente zu mischen, jedesmal wieder ganz neue Ausdrücke einer ganz neuen Natur herzugeben scheint. So verhalten sie sich zu ihm, wie sich etwa die modernen Autoren zu Shakespeare verhalten. Die modernen Autoren wissen ja auch, daß der Dichter nicht im Subjektiven bleiben, sondern zum Objektiven durchbrechen und jede Person, die er in seinem Stücke braucht, von seiner eigenen Denk-, Handlungs- und Redeweise kunstmäßig und klar, absondern solle. Dies gelingt ihnen aber höchstens in den ruhigen Momenten; in den leidenschaftlichen hören wir sogleich den Dichter selbst heraus. In der letzten Scene der Nora, in der großen des Volksfeindes oder im dritten Akte der versunkenen Glocke, im letzten der einsamen Menschen haben wir das Gefühl, durch die plötzlich zerrissene Rolle auf einmal das Gesicht des Dichters zu erblicken: im Zorn oder in der Angst, in den großen Aufwallungen und in den tiefen Ermattungen ist es nicht mehr die Nora oder Stockmann, nicht mehr Heinrich oder Johannes, sondern es ist jetzt Ibsen oder Hauptmann selbst, den wir zu sehen und zu hören glauben — in der Entscheidung bezahlen diese Dichter immer mit ihrer eigenen Person. Dagegen wir aus dem Hamlet oder dem Macbeth niemals erfahren, auf welche Weise denn Shakespeare selbst traurig oder ehrgeizig gewesen sein mag, und der Lear ganz anders zornig als der Othello ist. Wer Kainz oder die Duse in ein paar Rollen gesehen hat, kann sich ganz genau vorstellen, wie sich die beiden im Leben benehmen, wenn sie betrübt oder fröhlich sind, verstimmt oder heftig werden; ja, diese Gewißheit macht vielleicht sogar einen Teil ihrer Wirkungen aus. Dagegen man Novelli in zehn Rollen weinen oder lachen, toben oder zittern gesehen haben kann, ohne doch zu wissen, ja auch nur zu vermuten, auf welche Weise er denn wohl im Leben heiter sein oder wild werden mag: denn er lacht und weint jedesmal im Charakter seiner Rolle — er maskiert nicht nur sein Äußeres ins Lächerliche oder Erhabene, er maskiert seine Seele. Man fühlt das erst ganz, wenn man seine Rollen zu beschreiben versucht: da fehlt es einem stets an den Synonymen. Sein Lebonnard und sein Goldoni und jetzt wieder sein Perrin sind gut und milde und gerecht, wie er denn dolcezza und bontà am liebsten

darstellt, aber jeder ist es ganz anders, immer wieder auf eine höchst persönliche und nur an diesem einzigen Exemplar vorhandene Weise, mit so feinen Nuancen, daß wir sie durch unsere zu groben Worte nur zu zerstören fürchten. Das kommt wohl auch von der ungemeinen Mäßigung und Bescheidenheit her, die er sich auferlegt: dieser reichste aller Schauspieler ist zugleich der sparsamste. Er will nicht wie die anderen sogleich seine ganze Natur loslassen, sondern er hält seine Kunst mit einer Energie gebändigt, die ohnegleichen ist. Niemals läßt er sich über die Grenzen seiner Rolle verleiten, niemals legt er Wirkungen ein, und jede Gebärde, jedes Wort ist immer von der höchsten künstlerischen Absicht auf das weiseste beherrscht. Ein paar ganz leichte, kaum bemerkliche Züge genügen ihm, um die robuste und ländliche Güte dieses stillen Pfarrers von der gedrückten jenes armen Uhrmachers, der graziösen jenes Dichters zu unterscheiden, und wie an seinem Chaponet sogar der Gang schon „honette Provinz" ist, drückt er durch leise Bewegungen der linken Hand, die gern, während die andere agiert, flach auf der Brust liegt, und durch eine sanfte Neigung des Kopfes, wie man Geständnisse anzuhören pflegt, die Gewohnheiten des Priesters aus. Welch ein Psychologe ist dieser Künstler! Das Geheimste aller Stände, aller Klassen ist ihm offenbar und zu seinem Dienste bereit. — Schließlich gab er dann gestern noch zwei jener Monologe, die ihn zuerst zum Liebling der Italiener gemacht haben, und eine kleine Scene mit der liebenswürdigen Giannina zu. Da sahen wir ihn ohne Maske, mit der heiteren Eleganz, die er im Leben hat, und konnten wieder bewundern, wie er eigentlich gar keine Mittel, gar keinen Apparat braucht, um sich zu verwandeln und vor unseren Augen ein durchaus anderer zu werden. Er sitzt auf einem Sessel, schaut ins Publikum, mit einem seltsam geraden Blick, so daß jeder im Parterre sich einbildet, er schaue immer nur ihn an und spreche nur zu ihm allein, und dann lacht er bloß leise ein wenig, und indem er kaum die Stirn runzelt und die Lippen verzieht, ist er jetzt blasiert, jetzt nervös, jetzt ganz dumm, und bloß durch die Art des Gähnens und des Niesens kann er einen ganzen Schwarm von Typen und Figuren beschwören. Und welche Farben hat seine Stimme! Wie weiß er in der Geschichte des unglücklichen Erfinders, der mit seinen Erfindungen immer zu spät kommt, durch einen bloßen Wechsel im Ton der Reihe nach Er-

staunen, Unwillen, Ironie, Laune, Spott und Neid auf die unverdient Berühmten auszumalen! Und welche Passion — man sieht ihm an, daß er am liebsten die ganze Nacht erzählen und fortspielen möchte! Und welche Energie, die einen keinen Augenblick ausläßt — er geht nur über die Bühne, und man wagt es nicht, den Blick von ihm zu wenden, er summt nur vor sich hin, und das ganze Haus horcht atemlos auf! Es ist die größte Technik im Dienste der stärksten Natur, vom feinsten Kunstverstande beherrscht, durch das reinste Kunstgefühl geführt.

18.

9. Mai 1900

Als Shylock hat Novelli gestern sein Gastspiel beendet. Für alle, die sich, als schaffende Dichter, ausführende Schauspieler oder mitberatende Beurteiler, um die Darstellung des Schönen und Wahren auf der Bühne bemühen, ist es ein Ereignis gewesen, wie wir seit jenem unvergeßlichen ersten Abend der Duse in unserer Stadt keines erlebt haben. Wir haben wieder einmal alle Grundbegriffe der Kunst revidieren müssen, wir haben ganz neue Maßstäbe gewonnen, wir haben die höchste Gewalt des Schauspiels ahnen dürfen, die erschütternd befreit. Wie eine große Mahnung an das Rechte, Ewige, unveränderlich Wirkende, eine strenge Verwarnung vor den Moden und Launen des Tages, mit welchen sich dürftige Personen aufputzen und behängen, eine Bestätigung der alten Wahrheiten wird es in unserer Erinnerung stehen bleiben Es hat uns bewiesen, daß man die Bescheidenheit der Natur nicht zu verleugnen und sich keineswegs zu einem gesuchten Tone aufzuschrauben braucht, um die reinsten komischen, die tiefsten tragischen Wirkungen zu erreichen. Es hat uns bewiesen, daß man das kleinste Detail mit zumessendem und abwägendem Verstande kunstmäßig besorgen kann, ohne deshalb die Unschuld der Leidenschaft und der elementaren Empfindung zu verlieren. Es hat uns bewiesen, daß der wahre Schauspieler es nicht nötig hat, uns mit seinen kleinen zufälligen Eigenheiten und Seltsamkeiten zu behelligen, sondern das Gewaltigste über uns vermag, wenn er sein Inneres bändigen und besonnen gestalten gelernt hat. An ihm haben wir ein Beispiel, daß es möglich ist, den ungestümen Impetus der Naturalisten mit der gelassenen Macht über die Mittel der Virtuosen zu verbinden und

beide, durch Kunstverstand beherrscht, von Kunstgefühl erfüllt, in freiester Weisheit auszuüben. In ihm haben wir, ein Wort Goethes zu gebrauchen, den größten „Epitomator" der Natur, einen, der so stark ist, daß er das ganze Leben und Wesen eines Menschen, und nicht bloß dieses einen besonderen Menschen, sondern gleich auch seiner ganzen Gattung, in die Enge einer Rolle zusammenzieht. An uns wird es nun sein, diese ungeheueren Eindrücke für uns zu benützen, nicht nachahmend, sondern indem wir beherzigen, daß nur, wenn ein starkes Gefühl des Daseins und der Welt mit einer vollkommenen Beherrschung der Mittel zusammentrifft, ein echter Künstler und ein echtes Kunstwerk entsteht. Danach kann in seinem Kreise und nach seinem Maße auch der Kleinste streben. Ihn aber, den großen Zauberer, wollen wir bitten, wiederzukommen, damit es uns doch doch einmal in dem Jahre vergönnt sei, uns an seiner Kunst im Rechten zu bestärken, vor Verirrungen zu sichern, und neu zu unserem eigenen bescheidenen Trachten zu ermutigen.



Zweites Gastspiel

1.

April 1901

In zwölf Tagen wird es gerade ein Jahr, daß wir Ermete Novelli zum ersten Male sahen. Vorher war er bei uns nur dem Rufe nach bekannt, der ihn seit langem als den größten Schauspieler der Italiener gepriesen hatte. Zacconi hatte uns viel von ihm erzählt und Bracco ihn in einem pittoresken Aufsatz geschildert, wie er, durch die bewegliche Miene, die Unruhe des ausgelassenen Wesens und eine seltsame Kraft, die tollste Laune plötzlich mit einem fast schwermütigen Ernst zu vertauschen, ein bißchen an unseren Girardi erinnernd und mit seiner großen Nase, den groben und dicken Lippen, den langen, hageren, leicht einknickenden Beinen eine fast groteske, jedenfalls durchaus komische Erscheinung, dennoch über die höchsten tragischen Wirkungen gebiete; und dann hatten wir verwundert die enthusiastischen Berichte der Pariser gelesen, die doch sonst, so höflich und charmant sie Gästen zu begegnen pflegen, nicht leicht geneigt sind, sich für eine fremde Art zu begeistern. Nun kam er endlich selbst und zeigte sich zuerst als Luigi

in dem recht künstlichen Schauspiel von Delavigne. Er trat auf, und es war merkwürdig, wie er sogleich vom ersten Worte an das Publikum förmlich zu betäuben schien, daß es zuerst, wie unter einem Schlage, heftig zusammenfuhr, aber dann, wie plötzlich gelähmt, in einen starren Krampf gebannt saß. Niemand regte sich, bis der Vorhang fiel, da erwachte man, atmete auf und mußte sich nun eine Weile erst besinnen, was denn eigentlich geschehen war. Einer sah den anderen an: Was war denn? So vehement hatte noch niemals ein Schauspieler gewirkt. Man erschrak fast, man schüttelte sich, wie um einen Zauber oder Zwang von sich abzuwerfen, man redete heftig und stritt und schrie hin und her, und als ob man sich geschämt hätte, gleich so willenlos zu erliegen, wollte einer dem anderen jetzt um die Wette beweisen, daß es doch nur die enorme Fülle von Nuancen sei, die das Publikum im ersten Moment verblüfft und, da man darauf nicht gefaßt gewesen, über den Haufen gerannt und erschlagen habe; und so summte und surrte es herum wie in einem aufgescheuchten Schwarm von bösen Hummeln. Der größte Virtuose, rief man aus, den es jemals gegeben hat, ein ins Ungeheure phantastisch gesteigerter, ein hundertfacher, ein tausendfacher Coquelin, aber eben schließlich doch nicht mehr als ein Coquelin, ein Virtuose, gewiß nur ein bloßer Virtuose! Und wie eine Erlösung lief das Wort durch die Bänke und schwoll an und stieg auf; und die ganze noch vor Erregung glühende und zuckende Masse wiederholte es überall: ein Virtuose, ein Virtuose! Und der Vorhang ging wieder auf und wieder das atemlose Lauschen; und der Vorhang fiel wieder und wieder das Surren und Summen, wieder das ganze Haus wie im Fieber. Da kam der vierte Akt, mit der Beichte des Königs und seiner Bedrohung durch den Herzog; der Vorhang fiel: eine bange Minute lang, während es wieder hell wurde, sah niemand auf und niemand wagte sich zu rühren, der Saal schien ausgestorben; aber dann regte sich plötzlich das ganze Publikum, wie eine einzige ungeheure Person, schnaubend mit einem Ruck empor, und nun brach ein Rasen aus, wie wir es noch niemals in einem Wiener Theater vernommen haben. Es war ein Delirium, bis zur Verzückung, zur Erschöpfung. Nun hatten sie sich ihm bedingungslos ergeben.

Am zweiten Abend war die „Widerspenstige". Novelli erschien als Petrucchio. Aber war das Novelli? Niemand erkannte ihn.

Man sah auf den Zettel — aber nein, das konnte nicht derselbe sein, den wir gestern siech, von Furcht und Fieber zerrüttet, ausgehöhlt und abgezehrt, tückisch verkrümmt, wie einen kranken, bösen Affen über die Bühne schleichen gesehen! Und dieser robuste schwarze Satan mit dem vergnügten roten Gesicht und kurzen dicken Hals eines massiv genießenden Zechers und Schlemmers, den verschmitzt begehrlichen Augen und großen gefräßigen Zähnen des Abenteurers, den breiten Schultern und gewaltsam zugreifenden Händen eines Ringers um die Welt sollte derselbe sein? Und jetzt fängt er zu sprechen an, aber das ist auch eine ganz andere Stimme, schmetternd und trompetend, die gestern heiser und wie in Gebeten erstickt war; und das ist ja auch ein ganz anderer Gang, weit ausschreitend und voll auftretend, wie ein Hahn stolziert. Man will noch immer nicht glauben, daß es derselbe sei, und als dann die Situation keinen Zweifel mehr zuläßt, schreit das ganze Haus vor Bewunderung auf. Und das erlebten wir nun jeden Abend. Zwölf Rollen gab er: den Luigi, den Petrucchio, den Papa Lebonnard, den Shylock, den Kean, den Chaponet (in einer alten französischen Posse), den Euclio in der Aulularia, den Burbero, den alten Goldoni, den Michel Perrin, den galanten Gatten im Kabinett Nr. 13, und einmal hörten wir auch einen jener Monologe von ihm, durch welche er zuerst zum Liebling seiner Nation geworden ist. Zwölf Rollen, und immer geschah es uns wieder, daß wir ihn kaum erkannten, und in jeder schien er wieder völlig ein neuer Mensch zu sein, nicht etwa bloß, wie unsere Schauspieler thun, in der Maske verändert, sondern anders an Stimme, Haltung, Blick, Gang und Gebärden: als Luigi mit nervös zuckenden, bigotten, wie gesalbten Händen, als Petrucchio mit derben und rauflustigen Fäusten, als Lebonnard mit den feinen und zärtlichen Fingern des Uhrmachers, die zerbrechliche Räder und Schrauben zu drehen geübt sind; als Petrucchio groß, schlank und sehnig, als Goldoni gebeugt, dünn und winzig; als Luigi mit einer belegten und frömmelnden Stimme, als Petrucchio mit einer randalierenden und herrisch befehlenden, als Euclio mit einer kreischenden und klirrenden, als Shylock mit einer tiefen, sonoren, furchtsam verhaltenen, die aber in der Wut und dann im Triumph den großen Ton der Propheten erreicht, als Burbero mit einer ganz spitzen, dünnen, skurrilen, die wie eine alte Arie tänzelt — jedesmal durchaus verändert, völlig

neu, in jeder Rolle ein kompletter Mensch für sich. Er scheint seine eigene Natur, wenn er die Bühne betritt, ganz abzustreifen, um sich die der Rolle wie eine Haut anzuziehen; ja noch mehr: er stellt nicht bloß jedesmal eine andere Person, sondern an jeder sogar denselben Affekt anders dar: sein Shylock ist anders zornig als der Lebonnard, sein Luigi fürchtet sich anders als der Euclio, er weint und lacht im Charakter der Figur, ja er charakterisiert selbst durch den Kuß und läßt uns durch die Art, wie der Luigi mit saugenden Lippen sein Amulett, der Euclio, wie eine Amme ihr Kind, den Topf mit dem Golde, der Chaponet beschwipst in die Luft küßt, gleich ihr ganzes Wesen erkennen.

Also: eine Energie der Darstellung, der sich niemand entziehen kann, und eine Kraft der Verwandlung, die wir noch an keinem anderen Schauspieler jemals gesehen haben — das scheinen die Elemente seiner ungeheuren Wirkungen zu sein. Wie es Redner giebt, die nur aufzustehen und die Hand ein wenig zu erheben brauchen, um sogleich eine Stille, eine Andacht zu finden, die andere mit allen Umständen, die sie, feierlich oder witzig, klug oder leidenschaftlich, machen, sich doch niemals erzwingen können, so genügt es, daß er sich bloß zeigt, und wir spüren uns schon geheimnisvoll erregt und bewegt. Seine bloße Erscheinung bezwingt, sein Blick, sein Tritt bändigt das ungeduldige Parterre. Er ist ein geborner Kommandeur der Masse. Nun kommt aber dazu jene unglaubliche Macht der Verwandlung, die oft geradezu die Grenzen der Menschheit zu überschreiten scheint und uns unwillkürlich an dunkle Geheimnisse des alten dionysischen Kult gemahnt, dessen heiliger Sinn es ja gewesen ist, in jedem einzelnen der verzückten Schwärme das eigene Gefühl, das ihn, indem es ihn vom Ganzen ablöst, eben erst zu einer Person, zum Individuum macht, so völlig auszulöschen und zu vernichten, daß er, wieder mit dem ewigen Urgott vereinigt und in den Urgott mystisch zurückgekehrt, nun von diesem aus alle überhaupt möglichen Gestalten, die ja alle nur Stücke, Fragmente, Entfaltungen des Urgottes sind, annehmen und darstellen kann, wodurch eben die dramatische Kunst der Griechen unmittelbar aus ihrer tiefsten Religion hervorgestoßen worden ist. Man wird lächeln, daß mich ein Komödiant an orphische Weisheit denken macht, aber ich muß es, weil ich ihn von allen Schauspielern, auch den größten, die wir kennen, so wesentlich verschieden finde,

daß es mir ganz unmöglich ist, von ihnen die Maße oder Vergleiche für ihn abzunehmen. Sie trachten ja auch, sich umzuwandeln, bleiben aber doch immer im engen Kreise eines Typus eingeschlossen, auf den sie nun, wie etwa Zacconi auf den neurasthenischen oder die Duse auf den der für die rauhe Welt zu fein organisierten und darum zur Einsamkeit, der doch das schönste Verlangen ihrer Natur widerstreben muß, verdammten Frau, mit aller Gewalt jede Rolle zu reduzieren unwillkürlich bemüht sind. Alle Absichten des Verstandes helfen ihnen nicht, der ja immer nur höchstens zum Entwurfe einer bloß gedachten Gestalt ausreicht, welche nun erst zu bekleiden, es ihnen am inneren Stoffe fehlt. So werden sie im besten Falle, wie es Max Martersteig in seinem gedankenvollen Buche über den „Schauspieler“ als „künstlerisches Problem“ (bei Eugen Diederichs in Leipzig verlegt) genannt hat, zu „gewissenhaften Referenten über die darzustellende Person“, niemals aber zu dieser selbst — die eigentliche, letzte „Umwandlung vom Grund aus, die Transfiguration“ fehlt. Das ist das einzige Wort, das ich weiß, um die Kunst Novellis wesentlich zu definieren: er ahmt nicht nach, er stellt nicht bloß vor — er transfiguriert.

Was muß nun aber in ihm vorgehen, um dies zu bewirken? Denken wir uns alle Vorbedingungen erfüllt; eine unendlich reiche Natur, die den inneren Stoff hergiebt, eine rastlose Beobachtung, die über die ganze äußere Welt verfügt, den höchsten Kunstverstand, um jenen mit dieser zu verbinden, dazu seine Energie und die Herrschaft über die Technik, so daß der ganze Körper jeder Intention sogleich gehorcht — dies alles angenommen, wie kann doch das Wunder geschehen, daß aus einem Menschen plötzlich, abends um sieben Uhr, auf ein Zeichen, ein anderer wird? Ich habe einmal Novelli selbst, als wir in heiterem Gespräch beim Meister Barbasetti zum Frühstück waren, darüber befragt und er hat mir damals geschildert, wie er schafft. Er liest eine Rolle, er kommt ihr denkend bei, er erkennt, was für eine Art von Mensch da gemeint ist. Er sucht nun in seinen Erfahrungen; Gestalten tauchen unbestimmt auf, denen er einmal begegnet ist. Sie helfen ihm, sich der Figur allmählich mit dem Gefühle zu bemächtigen. Jetzt hat er sie; das heißt: er kann sich sie jetzt vorstellen, er könnte beschreiben, wie sie aussieht, geht, steht, weint und lacht, und so könnte er sie auch zur Not schon darstellen, indem er ja nur noch

das Phantom, das er sich ausgedacht hat, nachzuahmen brauchte. Aber noch ist eine merkwürdige Unsicherheit in ihm, ein Zögern, fast eine Unlust, Trägheit, ja beinahe etwas wie Angst. Er hat die Rolle, er besitzt sie innerlich, es fehlt ihm gar nichts mehr, als nur, daß sie eben doch noch nicht reif ist — denn dann sprengt sie ihn förmlich, springt heraus und ist da, unabweislich. Das geschieht meistens ganz zufällig, auf der Gasse oder irgendwo in einem Salon, wo auf einmal, wie durch eine geheimnisvolle Macht seiner Seele angezogen, die Gestalt, mit der er in Gedanken lange gerungen hat, plötzlich aufrecht vor ihm steht. Er ist einmal in Ferrara in eine Bottega getreten, und da saß ein alter Jude, von recht gemeiner Haltung, aber, wie er sagt, „mit dem ganzen alten Testament in der fahlen Miene" — und das war sein Shylock, den er seit Jahren gesucht. Nun ist es dann ganz leicht, meint er; nun braucht man dann das nur noch nachzuspielen. Nun arbeitet er technisch. Nun setzt der Verstand auf den Proben alle Nuancen fest, bis die Gestalt bis ins letzte Detail der leisesten Intonation und der kleinsten Gebärde vollkommen ausgeführt und fertig ist, so daß er jetzt jede Bewegung, jede Stellung ganz unwillkürlich beherrscht. Jetzt ist die Arbeit eigentlich aus. Aber jetzt — und das ist es, was ihn durchaus von den Virtuosen, von den Coquelins trennt — jetzt fängt für ihn das wahre Schaffen erst an, das nur auf der Bühne, in der Vorstellung selbst, vor dem Publikum geschehen kann, wo er jetzt, in der Aufregung und Betäubung des Spieles, in einen fast nachtwandlerischen Zustand, geradezu in eine Hallucination, in den (wie man es bei den Medien heißt) „Trance" gerät und er nun plötzlich, zu seinem eigenen Erstaunen, alle jene aus der Erfahrung ausgewählten, vom Verstande sorgsam abgewogenen, von der Technik mühsam vorbereiteten und mit Fleiß eingeübten Züge unvermutet eine ganz neue, ihn selbst befremdende, ja fast erschreckende Wahrheit von furchtbarer Intensität annehmen und wie unter einem höheren Befehle so gänzlich umgewandelt sieht, wie es unsere Erlebnisse vom Traume werden, der ja auch nichts aus sich schaffen kann, sondern an den Stoff gebunden ist, den ihm das wache Leben reicht, aber diesen dann mit einer ungeheuren Freiheit ausgestaltet und verklärt. Der psychologische Prozeß scheint also der zu sein: daß die Gestalt, die er zuerst mit dem Verstande entwirft und dann auf den Proben

körperlich anzunehmen sich bemüht, gar nicht seine künstlerische Intention, sondern nur ein excitierendes und stimulierendes Mittel für ihn ist, um sich, wie Derwische durch das Drehen thun, in jenen Taumel und jene verzückte Raserei zu bringen, aus welchen dann auf der Bühne erst die wahre Erscheinung seiner Rolle hervorbricht.

Das Höchste ist nun jedoch, daß uns diese außerordentliche Kunst, durch welche wir das Wesen und den ganzen Sinn des Schauspielers zum erstenmal recht zu begreifen meinen, an ihm eigentlich gar nicht als etwas Besonderes, sondern als der natürliche, ja fast selbstverständliche Ausdruck eines sehr hohen, durchgebildeten und gütigen Geistes erscheint. Er stellt jedesmal einen durchaus besonderen und singulären, so nur einmal und nie wieder vorhandenen Menschen hin; bald aber empfinden wir, daß dieses äußerst persönliche Exemplar zugleich doch das vollkommenste Beispiel seiner ganzen Gattung ist: sein Petrucchio der Eroberer schlechthin, sein Goldoni der Eukolos überhaupt, sein Lebonnard der Entsagende. Auf ein paar Typen, die er freilich mit ungemeiner Gegenwart (die Goethesche Bezeichnung scheint mir bedeutender als unser Wort: Realismus) erfüllt, führt er zuletzt die ganze Menschheit zurück, und eigentlich sind es immer Typen der Güte. Alle seine Menschen möchten gut sein, und seine Kunst drückt immer ein Ringen um Güte aus, am mächtigsten durch den Shylock, heiter scherzend durch den Petrucchio, unheimlich verzerrt durch seinen Luigi, der schließlich auch nur an verstoßener Liebe krank ist. Denn sie ist, wie alle große Kunst, im Tiefsten frommer und starker Glaube an das Leben.

2.

Am 14. April 1901

Man müßte sich für Novelli ein eigenes Vokabular der Bewunderung erfinden: man kommt mit den höchsten Adjektiven nicht aus. Wie ich neulich nachlas, was ich voriges Jahr über seinen „Shylock" geschrieben, kam es mir selbst fast zu stark in den Ausdrücken der Ergriffenheit und des Taumels vor — jetzt, da ich ihn eben wieder gesehen habe, scheint mir alles, was man sagen kann, blaß, leer und lächerlich gering. Nein, seine Größe, seine Macht ist mit allen Worten nicht zu erreichen! Wie man sich auch bemühen mag, seiner Darstellung nacherzählend zu folgen, man wird

doch niemals die ungeheure Intensität seiner Wirkungen schildern können ... Schon voriges Jahr war die Truppe, mit der er sich und die reizende Giannini umgab, viel besser, als wir es sonst von reisenden Gesellschaften gewohnt sind. Heuer erscheint sie noch sicherer eingespielt und durch neue Mitglieder verstärkt, von welchen Fräulein Chiantoni und Herr Ferrati besonders gefielen. Unnötig, erst zu sagen, mit welchen Stürmen das Publikum die Vorstellung begleitete. Man kennt den Furor der Begeisterung, den seine Kunst immer entflammt.

3.

Am 16. April 1901

Novelli als Othello. Gewöhnlich trachten Schauspieler einer Rolle dadurch beizukommen, daß sie sie ihrem eigenen Wesen assimilieren; sie suchen, was in ihr diesem entspricht, und vertuschen oder verwischen das andere. Novelli arbeitet offenbar anders: gerade von dem Kontrast zu seiner Natur aus findet er den Hebel der Rolle. Gerade wo sich seine Natur ihr widersetzt, ja gegen sie auflehnt, gerade da geht er sie an. Wir haben voriges Jahr einmal über den Othello gesprochen, und in der brüsken Art, welche die Heftigkeit seiner inneren Arbeit zeigt, hat er mir damals geschildert, wie sich seine ganze Empfindung eigentlich gegen den Othello sträubt: „Ich bitte Sie! Überlegen Sie nur! Der Othello steht da und lauscht, während vorn Cassio mit dem Jago spricht, die Geschichte mit der Bianca erzählend, die Othello auf die Desdemona bezieht. Nun, und? Er steht und lauscht. Warum denn? Was erwartet er denn noch? Warum springt er ihm denn nicht an die Gurgel? Wie kann er denn warten? Was ist denn mit ihm? Ist er ein Fisch? Hat er kein Blut? Was ist denn geschehen? Das giebt es doch nicht! Ich kann doch nicht stehen bleiben, um ruhig zu lauschen, während er lachend erzählt, wie er sich mit meiner Frau vergnügt — da bin ich doch nicht zu halten, sondern springe los, packe ihn, würge ihn, und er schreit: Was ist denn? und ich brülle: Weil du mir meine Frau, du Schuft ..., und er wieder: Aber es ist ja gar nicht — es ist ja die Bianca; und ich halte ein, er klärt mich auf, wir geben uns die Hände und fangen zu lachen an, die Tragödie ist aus, schöne Geschichte! Oder man muß mich anbinden, hinter der Scene, sonst muß ich auf den Cassio los — ich kann nicht anders, da hilft nichts!“ So vehement drückt er die

Differenz zwischen seiner Natur und der Rolle aus; und gerade von ihr aus kommt er nun der Darstellung bei. Sie nimmt er zum Thema. Er sagt sich: Ich würde da losspringen, jeder Mann von männlicher Empfindung muß da losspringen. Othello thut es nicht. Warum nicht? Ist er feige? Wir hören ihn doch durch das ganze Stück als Helden rühmen. Hat er keine Leidenschaft? Aber es wird doch nur in einem fort von ihr erzählt, er ist der Afrikaner, er heißt der „Berberhengst". Liebt er nicht? Das ganze Stück handelt doch nur von seiner Liebe. Was hemmt ihn also? Das ist die Frage, die offenbar sein ganzes Wesen enthält. Was kann es sein, das ihn hemmt? Wer diese Hemmungen findet, hat erst die Rolle. Und diese Hemmungen sind ihm: Mißtrauen gegen sich selbst, Angst vor sich selbst. Psychiater werden bestätigen, wie häufig es gerade bei sehr stark handelnden Naturen vorkommt, daß sie, leichtgläubig gegen die Welt und sich allzu aufrichtig der eigenen Fehler bewußt, jene überschätzen, sich unterschätzen und so, einmal irre gemacht, sogleich ganz unsicher werden. Dazu kommt aber bei Othello noch, daß er aus einer anderen Rasse ist, die er selbst als die geringere, als die schlechtere empfindet und mit der höheren und edleren der Venezianer, die ihn blendet, vertauschen möchte. Er hat sich innerlich von seiner Rasse abgelöst und zu einer höheren durchgerungen. Dieser möchte er nun auch völlig angehören. Man sehe nur, wie er, der Wilde, der Held, obwohl er sich „aus königlichem Blute" weiß, doch jeden verächtlichen Spott über seine Abstammung gelassen erträgt — er fühlt, daß die Venezianer ja recht haben; er schämt sich seiner Rasse; er wirbt förmlich um die höhere, die er in den Venezianern und vor allem in Desdemona erblickt. Und die Angst verläßt ihn nie, eigentlich doch vielleicht unwürdig zu sein und neben den „reichgelockten Lieblingen Venedigs" nicht zu bestehen. Das ist auch die geheime Quelle seiner Eifersucht, die weniger fürchtet, daß Desdemona ihn nicht liebe, als daß er diese Liebe nicht verdiene. Und dann? „Dann kehrt das Chaos wieder," sagt er, entsetzt. Dann sinkt er in seine Rasse mit allen Greueln zurück. Dann wird er wieder zum Tier, das er immer in sich kaum gebändigt lauern fühlt. Das ist die tötliche Angst, die wie ein tiefer Schatten auf allen seinen Handlungen liegt, die Angst vor dem Chaos, das er in sich weiß, die Angst des starken und guten Mannes, der sich mühsam gebändigt hat und doch immer noch den

Vulkan unter sich grollen und zucken spürt, der ausbrechen und wieder alles verschlingen kann. Dies sind die geistigen Züge seines Othello, aber nun muß man sehen, mit welcher grandiosen Kunst er sie darlegt, erst einen nach dem anderen aufzeigt und sie dann verbindet, um endlich das ganze Chaos auszuspeien! Mit welcher Noblesse erscheint er, immer wenn sein vehementes Wesen ungestüm losfahren will, sich sogleich besinnend und, indem er einen Moment die Augen schließt, mit den Händen abwehrt und die Zähne zusammenbeißt, sich gewaltsam erinnernd, daß er ja ein Ritter sein will! Mit welchem Anstande, mit welcher adeligen Haltung tritt er vor den Senat! Und nun gar, als Desdemona kommt: wie er sie da mit den Blicken verschlingt und am liebsten erdrücken möchte vor innerem Sturm und sie doch kaum an der Hand zu fassen, kaum leise ihre Stirn mit einem Kuß zu streifen wagt, fast täppisch vor Rührung und mit der scheuen Zärtlichkeit eines großen plumpen dummen Hundes, der mit einem Kinde spielt. Und nun beginnt Jago, den inneren Vulkan aufzurühren. Wie er sich da wehrt, die Arme weit ausgestreckt, wie er plötzlich, um sich zu beschwören, in seiner Todesangst mit einer hilflosen Gebärde ein Kreuz macht, wie er winselt, sich windet, einem kranken Wolfe gleich im Kreise dreht, wie er Jago niederwirft, aber sogleich in wilder Flucht vor sich selbst davon rennt, wie er knirscht, pfaucht, schnaubt, röchelt, schluchzt, heult, um am Ende wie die losgelassene Hölle selbst auf die Desdemona zu stürzen, davon können Worte keinen Begriff geben. Es wird nur noch durch den letzten Akt und sein grausiges Ende überboten. Nun ist die Zerstörung geschehen: das Chaos ist wieder da. Nun scheinen auf einmal seine Gebärden, seine Bewegungen, die er noch mechanisch macht, gar nicht mehr zu passen, er hat sich förmlich selbst völlig verloren. Und dabei sieht er — das ist es, was so unbeschreiblich ergreift — sieht er mit dem Geiste seiner eigenen Vernichtung und Zerstörung zu, die dicken Thränen tropfen ihm herab und er möchte so gern wieder gut sein dürfen! „Hier steht, der einst Othello war" — dieses „fu" geht einem durch Mark und Bein. — Die Desdemona gab Frau Giannini in ihrer immer klugen, geschmackvollen und feinen Weise. Ganz geschickt fand sich Herr Ferrati mit dem Jago ab.



4.

Am 17. April 1901

Von allen Rollen des Novelli, die wir noch in Wien gesehen haben, bleibt mir bisher sein Petrucchio die liebste. In anderen mag er noch mehr zeigen, was er kann, wie er alle Gestalten der Menschheit in Höhen und Tiefen beherrscht, wie er über alle Verwandlungen, alle Mächte seiner Kunst gebietet, aber in keiner eine größere geistige Freiheit und Laune. Man hat da das Gefühl, den Petrucchio, von dem man bisher nur gelesen oder gehört, nun erst persönlich zu kennen. Dabei ist es das schönste Bild, das man von den Menschen der Renaissance imaginieren kann, von ihrer strotzenden Frische und Kraft, ihrer Lust am Abenteuer, an der Gefahr, ihrer frohen Sicherheit, ihrem naiven Vertrauen auf sich selbst, ihrer Freude an Lüge und List, am Tumult, an allen Drohungen des Lebens, ihrem Mut von Spielern, die aber auch ihre Existenz einzusetzen bereit sind, und der frohen und starken Güte, die aus solchen Naturen, wenns mit ihnen glückt, unter der Sonne heiterer Begebenheiten gesegnet aufblühen kann. Es muß übrigens gesagt werden, daß das Stück auch sonst, nicht bloß von der liebenswürdigen Giannini, die als Caterina ganz reizend ist, sondern von der ganzen Truppe mit einer Keckheit und einem Elan gespielt wird, die sich unsere Schauspieler zum Muster nehmen könnten.

5.

Am 18. April 1901

Novelli als Hamlet. In der Phantasie der Völker schwebt Hamlet als eine dunkel umflossene Gestalt der Schwermut. Für sie drückt er einfach den Menschen aus, der in dieser Welt nicht zu Hause ist. So stellen ihn die Franzosen dar: Mounet-Sully als einen ins Gemeine verstoßenen Prinzen, die Sarah Bernhardt mit der zärtlichen und kranken Poesie eines Märchens, das auf der Erde friert. Der deutsche Schauspieler will ihn präciser fassen. Er hält sich an Goethe: „Eine große That, auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist.“ Das enthält gewiß den ganzen Hamlet, aber es kann dem Schauspieler nicht genügen. Er muß fragen: Warum? Was fehlt dem Hamlet? Warum ist er, bei allem Mute, bei seinem hohen Gefühle für die Pflicht, bei der leidenschaftlichen Liebe zum Vater, dennoch der ja eigentlich gar nicht

außerordentlichen That, die das Schicksal von ihm fordert, nicht gewachsen? Kainz antwortet: aus Gewissen! Er versteht die ganze Rolle aus dem: „So macht Gewissen Feige aus uns allen.“ Sein Hamlet will die zerrüttete Welt „einrichten“, ohne selbst eine Schuld auf sich zu laden; und es wäre danach die Lehre des Dichters, daß dies unmöglich ist, daß Schuld wieder Schuld, Gewalt neue Gewalt, Blut wieder Blut erzeugen muß, und daß das Böse, einmal in die Welt gekommen, nicht mehr auszutilgen ist, sondern sich ewig fortsetzt, da jeder Rächer, indem er zu sühnen meint, wieder eine neue Rache beschwört: diese Kette will der Hamlet des Kainz durchbrechen und er geht daran zu Grunde, daß dies dem Menschen verwehrt ist. Auch Novelli scheint auf jene Frage zu antworten: aus Gewissen! Aber er fragt nun weiter. Gut, es sei ein Mann, der aus Gewissen nicht zum Handeln kommt! Aber wie dieses allzuzärtliche, allzuheikle und allmählich den ganzen Menschen aufsaugende Gewissen erklären? Hamlet deutet es selbst an. Er sagt zum Horatio, er beneide ihn und habe sich ihn vor allen Menschen deshalb auserkoren, weil sich in ihm „Blut und Urteil so gut vermischt“. Er empfindet also offenbar, daß in ihm selbst nicht die rechte Mischung von „Blut und Urteil“ sei, so wenig wie in seinem Oheim oder seiner Mutter. Bei diesen ist das Blut stärker, bei ihm das Urteil. Er ist der Mensch, der immer noch urteilt, wo andere, dem Blute folgend, schon längst entschlossen gehandelt haben. Er ist der letzte einer sehr alten Rasse, die sich in ihrer kalten Höhe so vergeistigt hat, daß sie jetzt, von allen Instinkten verlassen, nur noch mit dem Gehirne lebt, durch eine zu sehr gereinigte Einsicht unfähig geworden, jemals leidenschaftlich aufzuwallen. Und er ist der Sohn eines hinfälligen Greises und einer verdorbenen Frau. Auf diesen Kontrast stellt Novelli die ganze Rolle: ein gesunder, ja außerordentlicher, bis zur höchsten Lucidität erregter Geist in einem siechen, gebrochenen, versagenden Körper; eine geniale Begabung bei völliger Erschöpfung der vitalen Kraft, welche sich, wie bei Kranken oft unmittelbar vor der Katastrophe geschieht, verflackernd nur noch an sich selber aufregt. Wie Hamlet den Oheim schmäht, sagt er: „Meines Vaters Bruder, doch ihm so unähnlich, wie ich dem Herkules.“ Herkules und er, das sind also die zwei größten Gegensätze, die er ausdenken kann. Herkules ist der nur instinktiv lebende Mensch, er der nur mehr cerebral; sein

Geist hat gleichsam allen Leib schon abgeworfen und schleppt ihn nur noch wie einen zerfetzten Mantel nach. Und das Tragische, nach dieser Auffassung, ist es nun, daß er in eine Situation gerät, die durch verläßliche Instinkte sogleich entschieden würde, aber durch den Geist überhaupt nicht zu entscheiden ist. (Hier begegnet die Darstellung Novellis der berühmten Ansicht Werders, Hamlet sei in einer Situation, in welcher er gar nicht handeln könne. Das ist gewiß richtig: mit dem wesentlichen Zusatz, den Novelli macht, daß es eben in der Natur Hamlets sei, nicht anders als ideal handeln zu können, in einer den Geist rein befriedigenden Weise. Herkules, um bei dem Gegensatz zu bleiben, hätte die Situation mit seinen Instinkten sofort unbedenklich gelöst; für ihn wäre da überhaupt gar kein Konflikt gewesen.) So verstehen wir nun aber auch erst, was uns sonst am Hamlet immer unerklärlich bleibt: sein ewiges Reden. Shakespeare hat keine Gestalt geschaffen, die sich so leidenschaftlich in einem fort über ihre Pflichten äußern würde. Kaum ist eine Scene vorbei, so kommt Hamlet und sagt sich vor, was jetzt geschehen muß, und schimpft und schmäht und schilt auf sich. Jetzt begreifen wir, was er damit will. Er will sich excitieren, er nimmt Worte wie Alkohol ein, um sich der Erschlaffung zu entreißen, er will sich künstlich die Affekte erzeugen, die die Natur ihm versagt hat. Sein Verhängnis ist, daß er, wo ein gesunder Mensch einfach zornig wird, sich erst durch seine Vernunft beweisen lassen muß, hier habe er Ursache und Pflicht, zornig zu sein. Dies darzustellen, ist vielleicht das schwerste, was ein Schauspieler überhaupt seiner Kunst zumuten kann: denn wie will man einen Menschen versinnlichen, dessen Schuld oder Fluch es eben ist, daß er durch alle Anforderungen und Anreizungen des Geistes doch niemals sinnlich werden kann? Dazu gehört die ungemeine Intensität seiner darstellenden Kraft, die durch einen bloßen Blick, eine leichte Bewegung der Hand Geistiges so zu beleben weiß, daß sie, auf alle äußere Handlung verzichtend, uns schon durch die innere allein gebannt hält. Kein anderer Schauspieler dürfte es wagen, die ganze lange Rolle (bloß die Scene mit der Mutter und die am Grabe der Ophelia ausgenommen) im ruhigen und abgedämpften Ton des einsamen Denkers zu spielen, die merkwürdige Gestalt, die etwas von einem Mönch und Asketen, etwas Geschlechtsloses hat, kaum bewegend, das kummervolle Antlitz mit den geröteten Lidern,

den tiefen Ringen um die Augen, den Furchen am Munde in Betrachtungen versenkt, aus welchen es sich nur mit der äußersten Gewalt schmerzlich losreißen kann. Dies ist, mit seiner ohnmächtigen Klarheit, ein so stiller Hamlet, wie wir ihn niemals gesehen, als im Wilhelm Meister, dem Novelli (wahrscheinlich ohne es selbst zu wissen, bloß aus derselben Empfindung der Gestalt) Zug für Zug, fast Wort um Wort folgt, wobei wir denn freilich um manchen groben Effekt kommen, den wir gewohnt sind, aber dafür das reine Schauspiel der sublimsten Geistigkeit genießen. Man möchte von ihm einmal einen platonischen Dialog oder die Vita nuova gespielt sehen.



6.

„Alleluja“

(Drama in drei Akten von Marco Praga. Zum ersten Male aufgeführt im Raimundtheater am 18. April 1901)

Novelli spielt heute den Alessandro Fara in „Alleluja“, einem Schauspiel von Marco Praga, das zum ersten Male von der „compagnia Novelli e Leigheb“ am 19. Februar 1892 im teatro valle zu Rom gegeben worden ist.

Alleluja wird der alte Fara in der kleinen lombardischen Stadt genannt, weil er immer lustig ist, immer nur Possen und Allotria im Kopfe hat und trotz seiner fünfzig Jahre sich wie ein junger Bursche beträgt, dem nichts die Lust und Laune verderben kann; bei uns würde man ihn etwa den Herrn Juchuh nennen. Wir erfahren aber bald, daß das nur eine Maske ist, die seinen tiefen Kummer verheimlichen soll. Er spielt nur vor den Leuten den Juchuh, damit sie nicht merken, was an seinem Herzen frißt. Es ist freilich eine alte Geschichte, die sich schon vor vielen Jahren zugetragen hat: er hat seine Frau auf einer Untreue ertappt, sich im ersten Zorn mit dem Verführer geschlagen, ihr aber dann verziehen; um ihres kleinen Mädchens willen, dem er die Mutter zu rauben nicht die Grausamkeit hat. Sie lebt seitdem wie eine Fremde im Hause; er wohnt links, sie rechts, er spricht kaum mit ihr, sie sehen sich nur vor den Leuten. Um zu vergessen, arbeitet

er in seiner Fabrik; um sich zu betäuben, ist er der Alleluja geworden, der den pazzarellone spielt; und niemand ahnt, wie oft der lustige Bruder, nachdem er mit den Leuten gespaßt und getollt hat, dann einsam daheim sitzt und den Kopf in den Händen hält und weint.

Die Tochter ist herangewachsen und hat einen stillen, etwas linkischen und schüchternen jungen Menschen geheiratet. Seit einiger Zeit ist auch sein Bruder da, ein eleganter Taugenichts, der niemals gearbeitet hat, aber den Kavalier macht, sehr empfindlich in Ehrensachen, sehr hart in seinen Urteilen, il modello degli uomini posirend. Dieser kennt die Vergangenheit der Frau Fara, von der sein Bruder Giovanni keine Ahnung hat.

Das ist die Situation, als das Stück beginnt. Bei Fara wird gerade die silberne Hochzeit gefeiert. Ein paar Freunde des Hauses, der gute Giovanni, sein spöttischer Bruder; nur Eva, die Tochter, fehlt, weil ihr kleiner Bub nicht ganz wohl sei. Wir sehen Alessandro seine lustige Rolle spielen; wir vermuten bald, daß er einen geheimen Kummer hat. Wir erfahren es, als er dann mit einem alten Freunde allein ist. Die Gäste entfernen sich. Alessandro will schlafen gehen. Da kommt atemlos, bestürzt, ein alter Arbeiter aus der Fabrik des Giovanni. Was ist geschehen? Der alte erzählt stammelnd: Giovanni ist früher nach Hause gekommen, als er erwartet wurde; seine Frau ist nicht da. Er fragt nach ihr, man antwortet verlegen, sie sei nicht fort, sie könne nicht weit sein, im Garten draußen; er wundert sich, es ist zehn Uhr abends vorbei. Er geht in den Garten, öffnet die kleine Thür zum Fußweg auf die Felder hinaus, stolpert dabei; man hört einen Schrei, er sieht eine dunkle Gestalt eilig entfliehen. Er stürzt hin, findet seine Frau, schleppt sie in den Hof, schreit sie an: „Geh' zu deinen Eltern!“ und befiehlt dem Alten, sie hinzubringen. Sie soll eintreten, sagt Alessandro; und dann, wie der Alte gegangen ist, mit einem furchtbaren Blick auf die bebende Mutter: „Wie du, wie du, Verfluchte!“ Eva kommt, er bezwingt sich: „Nicht jetzt! Ich würde . . . geh'! Geh' da in dein Zimmer und warte!“

Der zweite Akt spielt am nächsten Morgen. Alessandro hat eine entsetzliche Nacht verbracht. Nun will er vor allem die Wahrheit erfahren. Seine Frau kommt, die bei Eva gewacht hat. Das Ganze ist ein unglückliches Mißverständnis. Ein verliebter junger

Thor, mit dem sie als Mädchen ein wenig geflirtet hat, verfolgt sie mit Anträgen, schreibt ihr verliebte Briefe, bittet und beschwört sie, droht ihr, sich etwas anzuthun, und sie, thöricht, ungeschickt, statt die Briefe ihrem Manne zu zeigen und ihm alles zu sagen, wohl auch um ihn besorgt, einen Skandal befürchtend, antwortet ihm, ja vergißt sich soweit, ihn heimlich zu sehen, eben gestern abend, zum ersten und zum letzten Male — unbesonnen, gewiß, aber bei einer unerfahrenen jungen Frau wohl erklärlich, ja verzeihlich. Alessandro hört sie an. Aber kann er ihr glauben? Dieser Frau! Sie schwört es. Aber ihre Schwüre! Nein, er will Eva selbst verhören, seine Tochter, die wird nicht lügen. Sie kommt. Er redet ihr gütig zu: „Keine Thränen, nur Ruhe. Was du gethan hast, ist schlimm, sehr schlimm, aber es ist vielleicht nur ein Irrtum gewesen. Den kann dir nur dein Mann verzeihen, nicht ich. Ich kann ihn nur darum anflehen. Aber damit ich es kann, muß ich überzeugt sein, daß du es verdienst. Also schau mir ins Gesicht. Versteh' mich wohl. Wenn du gefehlt hast, wenn du nicht mehr das Recht hast, deinem Vater frei ins Gesicht zu schauen, deinem Vater, wenn du nicht mehr das Recht hast, dein Kind zu umarmen, dann, wenn es so wäre . . . geh', dann haben wir uns nichts mehr zu sagen. O, du hast dann nichts zu fürchten als deine Schande. Ein Vater verwünscht sein eigenes Kind nicht . . . Aber hüte dich, mich zu täuschen, um dich zu retten! Wenn ich das entdecken würde, dann hättest du auf kein Erbarmen mehr zu hoffen. Dann wärst du tot für mich! . . . Und nun zum letzten Mal: Sei aufrichtig gegen mich, ehrlich, wie ich dich zu erziehen geglaubt habe, mit meiner ganzen großen Liebe — kann ich, darf ich dich verteidigen?" Und er nimmt ihren Kopf in seine Hände und sieht sie an, sein Gesicht ganz dicht an dem ihren, und fragt: „Ja?" Ihre Augen füllen sich mit Thränen, und er wiederholt überzeugt, tief aufatmend: „Ja!" Er schickt die beiden Frauen hinweg, um Giovanni zu empfangen, den sein Bruder begleitet. Giovanni schwankt, er würde den Bitten und Beteuerungen des Vaters wohl nachgeben. Aber das will der korrekte Bruder durchaus verhindern, mit allerhand versteckten Drohungen, aus welchen Alessandro bald merkt, daß er alles weiß und wenn er ihn reizt, nicht zögern wird, jene Vergangenheit zu verraten. Da ist es Alessandro selbst, der sie erzählt, fiebernd bei der Erinnerung an die vielen Jahre

von geheimen Schmerzen, die er erduldet hat, er, der ewig frohe, ewig junge Alleluja vor den Leuten! Giovanni ist erschüttert. Alessandro bedrängt ihn: „Giovanni! Ein einziges gutes Wort! Ich täusche dich nicht, ich will dich nicht täuschen — ich liebe dich, wie meine Tochter! Glaub' mir, komm! Ein einziges gutes Wort! Giebt es dir denn nicht mein Elend, mein Jammer ein?“ Später, später, sagt der Bruder ungeduldig, jetzt ist nicht der Augenblick zur Entscheidung. „Nein, jetzt! Jetzt will ich das gute Wort, das Wort, das aus dem Herzen kommt. Ich weiß, daß ich es verdient habe, daß ich es mir erobert habe durch alle diese Angst und diese schrecklichen Erniedrigungen! Jetzt, Giovanni! Geh' nicht so fort!“ Giovanni schluchzt auf und schlägt die Hände vor das Gesicht. Aber mit Gewalt reißt ihn der Bruder an sich und zieht ihn fort. Sie gehen. Alessandro steht und starrt die Thür an. Dann bricht er verzweifelt zusammen. Aber er rafft sich auf und ermannt sich: „Nein, nein! Nicht so, nicht so! Jetzt heißt es handeln, nicht verzweifeln!“ Und er stürzt fort.

Und er handelt. Er holt das Kind, um es zu Eva zu bringen. Er sucht die Mutter des Gecken auf, der Eva behelligt hat, um hier ihre Briefe an ihn zu finden, welche dem Gatten ihre Unschuld beweisen sollen. Und er findet ihre Briefe, und sie beweisen, aber sie beweisen ihre Schuld. Es ist falsch, was sie geschworen hat; sie hat dem Vater ins Gesicht gelogen. Und nun sehen wir ihn im dritten Akte, furchtbar ruhig geworden, zurückkehren. Er schließt die Thür, er schickt seinen Freund fort, das Kind soll das Mädchen hinausnehmen, um mit ihm zu spielen. Dann richtet er sich auf: „Eva, du hast mich angelogen!“ Und er wirft ihr die Briefe hin. Nun flehen die Frauen, daß er es nur Giovanni nicht sage. Da bricht er furchtbar los, indem er Eva am Arme ergreift und schüttelt und schleift: „Sag mir, wer dich so lügen gelehrt hat, sag mir, wessen verruchtes Blut du in den Adern hast? Du hast deinen Mann verraten, einen guten, ehrlichen Jüngling, der dich liebte, dessen ganzes Leben, dessen einziger Gedanke, dessen Heilige du warst! Du hast ihn verraten! Und das war keine Leidenschaft das war kein Unglück, dein Verrat; es war das Laster, die Eitelkeit, die Laune, der Leichtsinn, der verruchte Wurm, den du im Blute hast! Das ist seine Sache. Er wird dich züchtigen ... Aber du hast mich belogen! Du hast mir geschworen, daß du unschuldig

bist; mit deinen Thränen, deinen Worten hast du mich überzeugt daß ich dich verteidigen müßte, und hast mich zum Mitschuldigen an deinem nichtswürdigen Verrate gemacht!" Und da Eva sich entschuldigen will, daß sie nur an das Kind gedacht habe, um es zu retten: „Ah, das Kind, dein Sohn! An dein Kind, an deinen Sohn hättest du denken müssen, als du daran warst, deine Pflicht zu vergessen! Aber damals, nein, da war dir der Gedanke an das Kind fern — erst nachher, nachher, da denkt man daran! Und das ist die Frucht aller meiner Sorgen, aller meiner Leiden, meiner ganzen großen Vaterliebe!" Vergeblich fleht ihn die Mutter an. Nein, er wird nicht lügen! Wieder lügen, wieder den Alleluja spielen? Nein, er hat es zwanzig Jahre gethan — umsonst! Jetzt ist es genug! Wozu auch? Damit sich, wie an ihr die Schuld der Mutter, in zwanzig Jahren dieselbe Schuld an ihrem Kinde wiederhole? Nein, genug! Der Baum ist angefault, da hilft kein Pfropfen; fällen wir ihn! Giovanni kommt, er sagt ihm alles: „Verzeih' mir! Erbarme dich meiner weißen Haare! Ich habe dir mein Kind gegeben, im Glauben, ich hätte sie zu einer anständigen und braven Frau erzogen. Ich habe sie heute früh verteidigt, im Glauben, das schwöre ich dir, sie habe ein Recht auf meine Verteidigung." Giovanni schreit auf und verlangt sein Kind. Alessandro holt es und führt es ihm zu. Dann sagt er leise: „Willst du nicht verzeihen — wie ich verziehen habe?" „Um dieselbe Frucht davon zu haben?" fragt Giovanni, wirft noch einen Blick voll Haß auf Eva und geht mit dem Kinde. Alessandro bricht zusammen. Von der Straße dringt der frohe Lärm des Karnevals herauf.



7.

Am 19. April 1901

Den Inhalt von Pragas „Alleluja" habe ich gestern erzählt, aber dennoch kann man kaum ahnen, was Novelli aus der Rolle macht. Das Stück, manches alte Motiv benützend, aber in der Stimmung durchaus echt, zudem mit schöner Ökonomie knapp, fest und rapid geführt, erlaubt ihm, sich von allen Seiten zu zeigen. Er erscheint zuerst heiter scherzend, jovial, gutmütig, stark an Girardi erinnernd, auch durch die dunkle Wehmut, die er manch-

mal seinen Späßen beimischt. Dann, einen Moment, wie er sich, am Kamin lehnend, unbeachtet glaubt, wird seine Miene plötzlich schlaff, sie scheint förmlich zu zergehen, er ist auf einmal um zehn Jahre gealtert. Aber sogleich faßt er sich wieder, lächelt schon wieder und entzückt durch eine Kunst von leichter, unscheinbarer und doch auf das feinste berechnender Konversation, die wir sonst nur an den Franzosen kennen. Später, mit dem Freunde allein, erzählt er von seinen Leiden, seit jenem Verrate der Frau, ganz still, ganz gefaßt, aber mit einer solchen tiefen Melancholie im Ton, daß den Leuten die dicken Thränen herunterrinnen. Und nun die Scene mit der Tochter: darf er an ihre Unschuld glauben, oder hat auch sie ihn getäuscht, wie damals die Mutter? Die Unsicherheit, die Qual, die Hoffnung, die Angst, die Erinnerung, und wieder Mißtrauen, neuer Mut, wieder Zweifel, dabei die tiefe Liebe zu dem Kinde, seinem Kinde, das ihn doch nicht betrügen kann — wie sich das alles auf dem gepeinigt zuckenden Gesichte malt! Nun erfährt er, daß sie gelogen hat, daß sie nicht besser ist als ihre Mutter. Im ersten Moment, springt er wie eine Bestie auf sie los. Aber er erschrickt vor sich selbst und bezwingt sich. Und nun sieht man, wie diese verhaltene Wut, zusammengepreßt, in ihm zu brodeln und zu gären und zu dampfen und zu ätzen und zu fressen beginnt, bis, Stück für Stück, sein unterwühlter Körper versagt und erlahmt, die Zunge zuerst, die zischend und lallend wird, die rechte Wange, die sich grimassierend verzerrt, Arm, Schulter und Beine, die er plötzlich nicht mehr beherrschen kann — er stolpert, wankt, schwankt, verkrümmt sich und liegt erstarrt auf der Erde. Das ist von einer Wirkung, die man nur mit der schauerlichen Zacconis in den „Gespenstern" vergleichen kann. — Das Stück wird übrigens auch sonst sehr gut gespielt, besonders von Frau Giannini und Herrn Tolentino.

8.

„Un dramma nuovo"

(Drama in drei Akten von Manuel Tamayo y Bauß. Nach dem Spanischen bearbeitet von Ermete Novelli. Zur ersten Aufführung im Raimundtheater am 19. April 1901)

Dasselbe Thema wie im „Tarbarin" des Mendès, wie in den „Pagliacci" des Leoncavallo, wie im letzten Akt des „Kean": der

Schauspieler, dem es, während er nur zu spielen scheint, blutiger Ernst wird.

Yorick, ein berühmter Komiker in der Truppe des Shakespeare, ahnt nicht, daß ihn seine Frau, Alice, mit einem jungen Menschen, Edmondo, betrügt, den er zum Kinde angenommen hat und zärtlich liebt. Shakespeare führt nun das neue Drama eines jungen Dichters auf, das genau ihre Situation enthält: ein Graf Ottavio, betrogen von seiner Frau Beatrice und seinem Stiefsohne Manfredo. Yorick, den es nicht befriedigt, in komischen Rollen zu glänzen, will den Grafen spielen, den Shakespeare eigentlich seinem Rivalen Walton zugedacht hatte, und setzt das schließlich durch. Walton, von tückischer Natur, noch erbittert durch eine unglückliche Ehe, die ihn entehrt hat, immer schon eifersüchtig auf Yorick, wird dadurch noch mehr gereizt. Alice und Edmondo zittern, da die guten Kollegen, die ihre Beziehungen vermuten, es auf den Proben an Anspielungen nicht fehlen lassen und der giftige Walton immer drohender wird. Der gute Yorick aber geht ganz nur in seiner Rolle auf, er will endlich beweisen, daß er, wie über das Lachen, auch über das Weinen gebieten kann. Er sucht den großen tragischen Ton für den Fluch des beleidigten Grafen:

Sposa ingrata e infidel, trema! L'onore
M'hai rubato e la pace del mio cuore!

(„Zittere, undankbares und treuloses Weib! Die Ehre hast du mir geraubt und den Frieden meines Herzens!"), und ahnt nicht, wie furchtbar diese Reden das Gewissen der schuldigen Gattin quälen. Einmal, da sie eben verzweifelt mit Edmondo und Shakespeare berät, was sie, jede Stunde bedroht, verraten zu werden, denn thun soll, und nun plötzlich Yorick, um die Wirkung auszuproben, mit jenem Fluche ins Zimmer stürzt: „Zittere, undankbares und treuloses Weib!", erschrickt sie so, daß sie sich ihm zu Füßen wirft und aufschreit: „Gnade!" Ganz verwundert fragt Yorick: „Was denn, wofür denn?" Aber Shakespeare rettet die Situation, indem er seiner Eitelkeit schmeichelt: „Bravo! Ausgezeichnet! Wenn du das abends so bringst, so ist der Erfolg gewiß!" Und Yorick, glücklich und bescheiden ablehnend, indem er auf den hämischen Walton zeigt, der ihn begleitet: „Er hat es mir beigebracht!" Damit schließt der erste Akt.

Aber später fällt ihm jenes seltsame „Gnade!" doch auf, und

die Sticheleien der spöttischen Kollegen und des ewig schürenden Valton beginnen allmählich zu wirken. Er beobachtet Alice, er findet sie verändert, sie scheint eine innere Unruhe zu verbergen. Er wird mißtrauisch und schüttet sein Herz dem Edmondo aus, auf den er noch keinen Verdacht hat. Umsonst sucht ihn dieser zu beschwichtigen. Er wendet sich an Valton, der nicht reden will, und dem er nun, um ihn zu reizen, seine Schmach vorhält, jene Geschichte, wie Valton seine Frau mit einem Edelmann erwischt, der ihn dann noch durch seine Lakaien durchgeprügelt hat, und droht, dies allen Leuten zu erzählen: denn ein betrogener Mann, der sich nicht rächt, ist ehrlos! Da fährt Valton auf: „Du bist noch ehrloser als ich! Ich habe mich wenigstens rächen wollen. Aber du bist blind, du lebst in der Schande!“ „Beweise es,“ schreit Yorick. „Beweise! Oder sag', daß du keine Beweise hast! Du kannst ja keine haben. Sag', daß du gelogen hast, daß Alice eine anständige Frau ist, und daß sie niemanden liebt als mich! Sag', ich verlange, daß du es sagst!“ Shakespeare trennt sie, Valton drückt sich, aber das soll ihm Yorick büßen.

Der dritte Akt spielt während der Premiere des neuen Dramas, das einen ungeheuren Erfolg hat, und beginnt vor dem letzten Akte, bei Yorick in der Garderobe. Wir sehen Valton, bleich vor Neid über den Triumph seines Rivalen, entschlossen, den tödlichen Streich zu führen. Edmondo hat Alice beredet, mit ihm zu fliehen, Er verhandelt mit einem Kapitän; es wird alles bereit sein. Er kommt aber nicht dazu, ihr zu sagen, wo und wann sie ihn erwarten soll, und so schreibt er es ihr. Valton gelingt es nun, sich des Zettels zu bemächtigen. Die Scene wird verwandelt, wir sind im letzten Akte des neuen Dramas. Valton, der den Vertrauten des Grafen giebt, reicht dem Yorick statt eines Briefes, den er ihm zu bringen hat, jenen Zettel des Edmondo. Yorick, als Graf, beginnt nun die große Tirade: „Zittere, undankbares und treuloses Weib!“ Nun öffnet er den Zettel und spricht weiter. Da erkennt er die Schrift Edmondos und liest nun wirklich. Er stockt, er zittert, er verliert den Text, den er zu sagen hat. Edmondo blickt bestürzt auf Alice. Der Souffleur wird unruhig, schreit immer lauter, streckt die Hand aus dem Kasten, um ihm Zeichen zu machen. Yorick hält den Schuldigen den Zettel hin: „Ist es denn wahr? Du! Sie!“ Und er starrt noch immer auf den Zettel.

Dann rast er sich auf und fährt in seiner Rolle fort. Er ergreift den Degen, wie es die Rolle will, dringt auf Edmondo ein, der sich, als Manfredo, kaum verteidigt, und sticht ihn nieder. Alice welche die Beatrice giebt, schreit: „Blut! Hilfe! Shakespeare!“ Shakespeare stürzt auf die Bühne, Schauspieler und Schauspielerinnen folgen; man trägt die Leiche Edmondos und die ohnmächtige Alice hinaus; Angst, Tumult, Verwirrung. Shakespeare tritt vor und spricht zum Publikum: „Das Drama kann nicht zu Ende gespielt werden, da Yorick in seiner künstlerischen Erregung den Verstand verloren und den Darsteller Manfredo wirklich getödtet hat. Beten und weinen Sie mit mir!“

9.

Am 20. April 1901

Novelli erzählt gern von der Zeit, als er noch nichts als ein berühmter Komiker war. Wer ihm auf der Gasse begegnete, fing sogleich zu lachen an, und wenn abends seine Nase in der Thür erschien, schüttelte man sich schon vor Lachen. Und als es gar nun eines Tages hieß, er wolle sich nächstens in einer ernsten Rolle zeigen — nein, so gelacht hatte man noch nie; die ganze Stadt schrie über den köstlichen Spaß. Welche Kämpfe mit dem Publikum, bis er es schließlich auch im Tragischen bezwang, welche Aufregungen, enttäuschte Hoffnungen, gekränkte Erwartungen, welche Geduld und Ausdauer, um über den Hohn der Dummheit und die Ränke des Neides doch endlich zu triumphieren! Als er in Rom zum ersten Male den Nerone spielte, prügelte man sich im Theater; so leidenschaftlich gerieten die Parteien aneinander. An das alles mag er sich, mit gelindem Spotte und doch wohl auch einer leisen Wehmut, ja Sehnsucht, im ersten Akt des Dramma nuovo erinnern, als Yorick, der sich zum ersten Male in einer tragischen Rolle versucht. Sehr fein deutet er an, wie sich auf dem Gesichte des beliebten Komikers unwillkürlich alle Bewegungen entstellen und alles sofort ins Lächerliche gerät. Dann sehen wir ihn den Ton seiner Rolle suchen, indem er sich zuerst, ohne noch laut zu sprechen, nur durch Gebärden und Schritte in die Stimmung zu bringen trachtet, im Geiste doch schon vernehmend, wie es klingen wird, so daß er vergnügt konstatieren kann: a bassa voce io recito benissimo. Dazu, so nebenbei hingestreut, die tiefsten Beobachtungen über das Wesen der Schauspieler: ihre innere Angst

und leichte Verzagtheit bei äußerem Stolz und unmäßigem Selbstvertrauen, die Eile, mit der sie aus der besten Laune zum Ärger, aus Zorn zu Versöhnung springen, und die tiefe Unschuld, die in jedem von ihnen, wofern er nur wirklich ein Künstler ist, doch eigentlich steckt, so daß sie, bei aller Übung in den menschlichen Leidenschaften, es doch zustande bringen, in der größten Unkenntnis der Welt und wahre Kinder zu bleiben. Dann setzt die Handlung ein, die ich ja gestern hier erzählt habe, und nun ist es prachtvoll, wie er die doppelte Nervosität spielt, die des Schauspielers vor der Premiere, wenn er, zugleich übermüdet und aufgereizt, fast umsinken möchte und doch nicht ruhen kann, und die des Gatten, der immer vertraut hat und nun, einmal befremdet, plötzlich alles ganz anders sieht. Wie er diese beiden Erregungen verbindet, eine durch die andere ablöst, bald die, bald jene, bald auftauchen, bald verschwinden läßt, bis sie sich in einem ungeheuren Zorn entladen, der dann jäh in die tiefste Ermattung und Zerknirschung umschlägt, und wie er dann, im letzten Akt, als er auf der Bühne den Beweis für die Untreue seiner Frau zugesteckt erhält, aus der Rolle fällt, aber sich beherrschen will, wieder in die Rolle zwingt, nun zwischen Rolle und Wahrheit offenbar schon gar nicht mehr unterscheiden kann, tobt, wankt, irre auflacht, noch einmal zu spielen versucht, aber nur noch lallen kann, das gehört wieder zu jenen grandiosen Schauspielen, die wir vor ihm niemals auf der Bühne gesehen haben. — Die schuldige Gattin gab Frau Giannini in ihrer klugen und sympatischen Art, den tückischen Valton Herr Rosa in guter Haltung.

10.

Am 23. April 1901

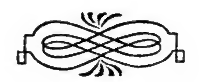
In „Mia moglie non ha Chic“ gab Novelli gestern den Chaponet, über den wir uns schon voriges Jahr zerlacht haben. Er versteht es da wieder, zugleich eine ganz singuläre Gestalt mit ihren höchst persönlichen Eigenheiten auszustatten, wie er ja im Aussinnen kleiner charakteristischer Züge unerschöpflich ist, und sie doch ins Typische zu erheben, indem er uns an diesem köstlichen Exemplar sonniger Dummheit die ganze Naturgeschichte der „honetten Provinz“ vordemonstriert. Im letzten Akt hat er einen Schwips. Nun, das hat man doch schon einige Male gesehen. Er macht aber etwas ganz Neues daraus. Während sich nämlich die anderen

bemühen, die Erscheinungen der Trunkenheit nachzuahmen, sucht er uns viel mehr ängstlich zu verbergen, daß er nicht mehr gerade stehen, nicht mehr deutlich sprechen kann, und erreicht auf diese einfachste Weise Wirkungen von einer unbeschreiblichen Komik. Und dazu seine eigene herrliche Freude am Spiel, die ihm aus den Augen sprüht, daß wir immer wieder an Mitterwurzer denken müssen, der auch so von der tollen Passion der wahren großen Komödianten besessen war!



Am 24. April 1901

Novelli hat sich gestern als Alleluja verabschiedet. Unter welcher Raserei des Publikums, das läßt sich nicht beschreiben. Schon nach dem zweiten Akt wurde er neunzehnmal gerufen. Nach dem letzten war es nicht mehr zu zählen. Und Blumen und Kränze! Eine prachtvolle Krone von Sonnenthal: „Dem unübertrefflichen Meister in aufrichtiger Verehrung"; Spenden des Circolo Italiano, des Circolo academico, des Circolo sociale Trentino, für ihn und die liebenswürdige Giannini; und zwischen zwei prachtvollen Körben der Frau Fossati winzige Sträußchen von schüchternen Veilchen am Boden, die sich die Damen im Parterre von der Brust rissen, um sie ihm zuzuwerfen! Als nach dem letzten Akt die Frenesie nicht ablassen, nicht nachgeben wollte, trat er vor, stockheiser, aber in bester Laune, um in seiner pittoresken Art noch einen Monolog zu sagen, „una notte fatale" benannt: Hier will jemand ein Abenteuer erzählen, kommt aber nicht dazu, weil ihm immer etwas anderes einfällt, das er rasch dazwischen erzählt. Mit einer graciösen Wendung meinte er schließlich, daß man niemals Abschied nehmen solle, da dies leicht entweder gar zu tragisch oder aber komisch wird, sondern sich lieber einfach resolut zurufen: „Auf Wiedersehen!" Und lustig mit der Hand winkend, wiederholte er: „Auf Wiedersehen!" Wir werden ihn beim Worte nehmen.



V. Berliner

1.

Das „Deutsche Theater"

(Als Gast im Deutschen Volkstheater Mai 1900; im Carltheater Juni 1901)

10. Mai 1900

Gestern hat in Berlin unser Volkstheater, bei uns das Berliner Deutsche Theater zu gastieren begonnen. Den Berlinern werden Vorstellungen gezeigt, die der Wiener Geschmack musterhaft findet, indes wir den Berliner Geschmack an seinen besten Beispielen kennen lernen sollen. Ein solcher Austausch und Vergleich kann für beide wirksam werden, wenn er nur richtig benützt wird: wenn wir nur so besonnen sind, hier und dort, nicht zu kritteln und im kleinen zu nörgeln oder gar mit persönlichen Neigungen, Wünschen und Forderungen zu messen, und lieber einfach von den Gästen zu erfahren trachten, woran es den eigenen Leuten etwa noch fehlen mag, dabei doch immer überlegend, ob das, was die Fremden etwa vor uns voraus zu haben scheinen, denn auch gleich zu unserem heimischen Wesen passen würde, endlich auch erwägend, wie wir uns das, was wir vielleicht für uns brauchen könnten, wohl am besten von ihnen aneignen und zurichten würden. Das wird sich auch der Kritiker immer vorhalten müssen, hier und dort. Er hat in diesem Falle gar nicht zu urteilen: denn die Sachen, die da vor ihm verhandelt werden, sind ja längst schon vor ihrem eigenen Richter entschieden und ausgemacht. Er hat bloß zu konstatieren; er merke an, was er anders findet, als wir es gewohnt sind, ohne darüber gleich, aber freilich auch ohne gleich über unsere Gewohnheit böse zu werden — nachher wird sich schon von selbst der Ausgleich ergeben, der notwendig ist, weil wir ja doch in allen Künsten jetzt nach einer gemeinsamen europäischen Art, sozusagen nach einer Grundfarbe unserer gesamten Kultur streben, von der sich dann die besonderen Farben der einzelnen Nationen erst desto heller, desto bunter abheben mögen. Er hat es ja mit gegebenen Größen zu thun, die er, ob er ihnen zustimmen oder widersprechen mag, doch nicht mehr abändern wird: denn die Berliner Schauspieler hätten wirklich keine Ursache, sich nach unserem Geschmacke, die unseren keine, sich nach



dem Berliner zu richten. Es soll hier und dort einfach gezeigt werden, wie dort und hier gute Vorstellungen aussehen. Das muß mit einigem Nachdruck gesagt werden, damit uns nicht ein falscher Patriotismus am Ende einen Streich spielt. Wir haben uns ja oft genug lächerlich gemacht, wenn wir von berühmten französischen Bildern plötzlich verlangten, der Wiener Mode zu entsprechen. In schauspielerischen Fragen pflegen wir ja aber doch etwas gescheiter als in künstlerischen zu sein. So wollen wir uns denn bemühen, von unseren Tendenzen jetzt abzusehen, um ungestört und rein zu beobachten, nicht bloß aus Höflichkeit gegen die Gäste, sondern auch weil wir so am ehesten hoffen dürfen, eigenen Vorteil, eigene Belehrung, eigenes Können aus ihrer fremden Art zu ziehen. — Angefangen haben die Berliner gestern mit den „Gespenstern", vielleicht in der Erinnerung, daß es ja dieses Stück gewesen ist, von dem vor fünfzehn Jahren der Aufruhr in der norddeutschen Litteratur ausgegangen ist, zu dessen höchstem Ausdruck später Herr Dr. Otto Brahm das Deutsche Theater gemacht hat. Schon voriges Jahr, im Raimundtheater, hat man Herrn Rudolph Rittner gesehen, dem es sichtlich schwer wird, seiner robusten und allem Anscheine nach ferngesunden Natur den gebrochenen Oswald abzuringen (hier hätte ein vergleichender Psychologe gleich Betrachtungen anzustellen, wie seltsam es doch ist, daß im Norden offenbar als sehr nervös berührt, was uns höchstens lebhaft vorkommt). Vom vorigen Jahr her kennt man auch schon die Mutter Alving des Fräuleins Dumont und man entsinnt sich wohl auch noch der stillen und gedämpften Stimmung, die die ganze Vorstellung hat. Sucht man exakt auszudrücken, wie diese auf uns wirkt, so wird man etwa sagen dürfen, man habe dabei das Gefühl, einem Dichter zuzuhören, der sein Stück selbst vorlese, vor allem auf seine Intentionen, weniger auf das Ausgestalten im einzelnen bedacht, und mit einem erregten persönlichen Tone, der, wie er ihn auch zu beherrschen trachte, doch alle Rollen vernehmlich durchdringt, was denn nun einen eigentümlichen Reiz hat, aber doch eigentlich mehr den einer Erzählung als eines Schauspiels; wir glauben, jemanden, der durch eine Begebenheit stark betroffen worden ist, von ihr ergriffen und leidenschaftlich berichten zu hören, nicht aber sie selbst vor unseren Augen geschehen zu sehen. Dies regt unsere Phantasie mitzuschaffen und nachzuhelfen an, ein Vergnügen, das wir jetzt im Theater nicht oft

erleben; aber die vollkommene Illusion, die uns zum Beispiel Zacconi aufgezwungen hat, und damit auch die große Erschütterung, bleibt es uns schuldig. Neu waren die Regine der Frau Lehmann, der Tischler des Herrn Reinhardt und der Pastor des Herrn Reicher. Über diese Schauspieler, besonders über Emanuel Reicher, den eifrigen Anwalt Ibsens und Hauptmanns, ja der gesamten neuen nordischen Litteratur, der ja eigentlich, theoretisch und auch praktisch, der Begründer dieses ganzen Stils ist, wird gelegentlich noch ausführlicher zu sprechen sein, bis sie sich erst in mehreren Rollen gezeigt haben werden. Sie wurden gestern alle von unserem Publikum auf das gastlichste begrüßt.



Am 11. Mai 1900

Die Berliner haben gestern ein neues Stück von Max Dreyer gespielt: „Der Probekandidat", Schauspiel in vier Aufzügen. Von Dreyer hat man bei uns im Deutschen Volkstheater „In Behandlung", im Carltheater zwei Akte „Liebesträume" und „Unter blonden Bestien", und heuer im Burgtheater „Hans" gesehen. Eigentlich gewirkt hat er auf uns noch niemals, aber man hat doch immer ein frisches, fleißiges und ehrliches Talent gespürt, das seine Grenzen kennt, sich bescheidet und es versteht, den Wünschen des großen Publikums nachzugeben, ohne doch den guten Geschmack zu beleidigen. Er holt sich sein Thema gern aus kleinen Zuständen stiller, braver, und, auch wenn sie sich wehren, noch immer recht philiströser Menschen, die er denn nun in ihrem engen Kreise durch unbedeutende Begebenheiten, ohne sie oder uns stark aufzuregen, doch lebendig zu bewegen weiß. Diesmal ist es ein junger Kandidat, den er in den Versuchungen einer kleinen Stadt zeigt. Das Thema ist: wie es zuzugehen pflegt, daß aus einem frohen und freien Menschen, wie sie von der Universität kommen, ein trockener Pedant wird. Doktor Fritz Heitmann, Probekandidat am Realgymnasium, ist ein tüchtiger und gescheiter Jüngling, mit ganzem Herzen bei seinem Berufe; er findet, „daß es nichts Schöneres auf der Welt giebt", als zu lehren und zu erziehen, und wenn er in die hellen Augen seiner Burschen schaut, wird er ganz selig — „das ist wie

der Sternenhimmel“. Wir vermuten sogleich, daß er damit in seine Umgebung kaum lange passen wird. Ein Freund, ein lustiger Kumpan, der längst zahm geworden ist und sich nur noch durch allerhand freche Späße für seine Demütigungen rächt, warnt ihn. Er sei „ganz und gar nicht gesinnungstüchtig. Persönliches Empfinden! Persönliches ist überhaupt gemeingefährlich — weil es eo ipso dem Allgemeinen widerstrebt. Klar. — Unpersönlich — das ist ordnungsgemäß. Alles andere ist paragraphenwidrig. Na und darum — schließlich wirst du ja auch unterkriechen, wie ich untergekrochen bin“. Wie das nun gemacht wird, wie man es anzustellen pflegt, um eine frische Natur schließlich doch unterzukriegen, das ist der Inhalt des Stückes. Zuerst lernen wir die Dressur an allerhand Beispielen kennen. Das amusanteste ist jener dicke Freund, ein „Mensch mit Speck des Leibes und der Seele“, wie sie das Leben braucht, einer von den „großen Schweigern“, der gelernt hat, seine Meinung für sich zu behalten, und weiß, daß eine „gute Gesinnung das beste Ruhekissen ist“. Das drastischeste Beispiel ist der fidele alte Brokelmann, ein schwerer Hofmaurermeister und Ziegeleibesitzer, der „mit dem Leben Bescheid weiß“ und unter jedem Ministerium eine andere „unerschütterliche Überzeugung“ hat — „früher, da hab' ich gemäßigte Ziegel gestrichen; und jetzt — na, jetzt knet' ich orthodoxe (das Wort hat unsere Censur getilgt; er darf bei uns nur sagen: andere) Ziegel“. Dann der Präpositus, kein „Stürmer“, sondern ein „elegischer Zelot“, und der Direktor, der korrekte Streber, der „entschieden für das Sichausleben der Persönlichkeit, für die individuelle Freiheit des Lehrenden“ ist, aber natürlich nur „streng im Rahmen des Bestehenden und Erlaubten“, und endlich ein armer Lehrer, der zu feige ist, sich zu widersetzen, und doch auch nicht die gute Laune hat, sich gelassen zu fügen, sondern sich immer noch schämt und immer noch erbost. Und nun setzt, ein bißchen spät, erst in der Mitte des zweiten Aktes, und ein bißchen langsam, die behäbige Handlung ein. Der Kandidat hat zu seinen Primanern etwas unvorsichtig darwinistisch gesprochen und ihnen von den Grundzügen einer natürlichen Schöpfungsgeschichte erzählt — „denken Sie, denunziert ihn der erbitterte Präpositus beim Direktor, einer natürlichen Schöpfungsgeschichte, die also im bewußten Gegensatz zur göttlichen steht“. Darüber natürlich große Entrüstung, aber er hat Freunde, man will auch den Skandal ver-

meiden, man wird ihn halten, aber er soll widerrufen. Er weigert sich, er kann nicht lügen, eher wird er freiwillig gehen. Aber sein Vater ist ein alter Säufer und Spieler, der sein ganzes Geld vertrunken und verjubelt hat, und das kleine Geschäft, das seine alte Mutter führt, ist nicht mehr „berühmt“, wie sie traurig lächelnd sagt — die Ausstände werden immer größer, die Einnahmen immer geringer. Wenn nun auch der Sohn noch die Stelle verliert, wovon soll die Familie leben, deren letzte Hoffnung er immer gewesen ist? Wie soll er das Mädchen heiraten, das er liebt? Er giebt nach, er will sich fügen, er wird widerrufen. Der Direktor ruft die Lehrer zu einer Konferenz in der Aula zusammen, um die „Angelegenheit“, wie er mit Salbung sagt: „nicht amtlich, nicht mit amtlicher Kälte und amtlichem Hochmut, sondern warmherzig, in familiärem Geiste, im Geiste der Liebe“ zu erledigen. Die Primaner treten ein, und Heitmann soll seine „Probelektion“, wie es schonend genannt wird, vor ihnen beginnen. Aber wie er nun „den Jungen in die hellen Augen“ sieht, da kann er nicht — er kann sich nicht opfern, er kann nicht lügen, er will ehrlich bleiben gegen sich und gegen sie. Und statt zu widerrufen, fleht er sie an, sich niemals von der Wahrheit zu trennen: „Liebe Schüler, ich werde nie wieder zu Ihnen sprechen! Dies soll mein letztes Wort sein: Halten auch Sie fest an dem, was Sie sich innerlich errungen haben, es sei, was es sei! Verleugnen Sie nicht aus Menschenfurcht, was Sie innerlich erfüllt! Sprechen Sie mutig aus, was in Ihrem Geiste lebendig ist! Halten Sie fest an dem, was Sie in frohem Kreise singen: „Wer die Wahrheit kennt und sagt sie nicht, der ist fürwahr ein erbärmlicher Wicht!“ Und damit leben Sie wohl!“ Er wird suspendiert, er ist unmöglich geworden, er muß fort. Wohin? Da nimmt ihn der dicke Freund am Arme, um ihm zu raten: „Hast du schon mal von Preußen gehört? Da hat jeder das verbriefte Recht, durch Wort, Schrift und Druck seine Meinung frei zu äußern. Geh du nach Preußen!“ Diese unerwartete, angenehm satirische Wendung, die ein bißchen an die liebenswürdige Art unseres Karlweis erinnert, bittere Wahrheiten leichthin zu sagen, hat in Berlin den Erfolg des Stückes entschieden. Bei uns wird es ja wahrscheinlich dieselben Zustände geben, aber sie sehen bei uns wohl anders aus, sie haben andere Formen, das Detail wird vielleicht komischer, das Ganze gewiß „gemütlicher“ sein.

Es wäre hübsch, wenn jemand dasselbe Stück noch einmal auf Österreichisch schreiben würde, wie etwa die „Bürgermeisterwahl" der österreichische „Biberpelz" ist, keineswegs nachgeahmt, aber aus einer gleichen Empfindung gleicher Verhältnisse erwachsen, die doch in jeder Stadt immer wieder ganz anders erscheinen. In einer solchen österreichischen Form könnte der Geist des Stückes auf uns noch viel stärker wirken. Dieser würden wir dann freilich auch wünschen, an manchen Stellen nicht gar so pathetisch zu sein und nicht zu vergessen, daß hier ja eigentlich doch für eine jener „sicheren" Wahrheiten gestritten wird, die, wie der Doktor Stockmann sagt, „schon in den Tagen unserer Großväter ausgefochten worden sind". Deswegen wird man sie ja nicht geringschätzen dürfen, es mag sogar ganz gut sein, sie von Zeit zu Zeit zu wiederholen. Man darf auch heute noch sagen, daß „sie sich doch bewegt". Aber man darf deswegen nicht meinen, daß man der Galilei ist, und darum soll man es lieber auch nicht im Tone des Galilei sagen. Freilich ist es vielleicht gerade dieser, der auf die Masse im Theater so sehr wirkt: denn das Publikum, leicht befangen und mißtrauisch, wenn ein Autor einmal eine eigene Meinung wagt, ist immer mit Begeisterung dabei, offene Thüren einzurennen. — Stück und Darstellung gefielen gestern sehr. Den etwas umständlichen Anfang, den nur die guten Chargen der Herren Reinhardt und Rittner erheitern, höflich anhörend, wurde das Publikum schon im zweiten Akt bei den Worten des Direktors warm, denen Herr Reicher mit klugem Takt einen leicht ironischen Ton giebt, und die Rede des Kandidaten im dritten, die Herr Kayßler in strammer Haltung einfach und mannhaft spricht, nahm man mit lebhaftem und, wie ein Politiker sagen würde, demonstrativem Beifall auf; nach diesem Akt konnte auch der Regisseur Herr Lessing für den Autor danken. Die Stimmung war eine so gute, daß man sich sogar einen Verstoß gegen eine Sitte gern gefallen ließ, mit der wir es sonst im Volkstheater sehr genau nehmen. Wir sind es sonst gewohnt, daß die Schauspieler peinlich darauf achten, niemals aus dem Rahmen zu treten, der durch die Soffiten gezogen ist. Gestern aber rannte im zweiten Akt zuerst Herr Rittner links, dann Herr Reinhardt (statt durch die Laube abzugehen) rechts im Eifer auf die Rampe hinaus bis unter den Vorhang vor, das ganze Bühnenbild zerreißend, das dem Wiener so wichtig ist, und im

dritten Akt waren gar zwei Sessel der Lehrer über die Linie vorgerückt. Das wird wohl nur ein Versehen des mit unserer Bühne unbekannten Regisseurs gewesen sein, aber es handelt sich um ein Prinzip, das den alten Stil, in dem ja der Schauspieler gern die Scene verläßt, um sich vorne direkt an das Publikum zu wenden, von einer natürlichen Darstellung scheidet. Dies scheint uns etwas so wesentliches, daß man unsere Bemerkung entschuldigen möge.



Am 12. Mai 1900

Zu unserer gestrigen Bemerkung über die seltsame Art der im Deutschen Volkstheater gastierenden Berliner, aus dem durch die Soffiten gezogenen Rahmen auf die Rampe vorzutreten und so das dem Wiener so wichtige Bühnenbild zu zerreißen, wird uns mitgeteilt, dies sei in der That, wie wir gleich vermutet haben, keine Absicht, sondern ein ihnen selbst ärgerliches Versehen gewesen, das man gern entschuldigen wird, wenn man weiß, daß ja unser Proscenium ungewöhnlich tief und dadurch die eigentliche Scene viel weiter zurückgeschoben ist, als sie es im Deutschen Theater gewohnt sind; im Prinzip versichern sie, unserer Sitte durchaus zuzustimmen.



Am 15. Mai 1900

Zweimal hat das „Deutsche Theater“ auf die Entwicklung des Berliner Bühnenwesens eingewirkt: schon gleich durch seine Begründung unter Herrn Adolph L'Arronge, und dann wieder, als es, elf Jahre später, Herr Dr. Otto Brahm zum Haustheater des nordischen Naturalismus gemacht hat.

Als am 29. September 1883, vier Wochen nachdem eben Herr v. Hülsen, der damalige Herr der Hoftheater, sein Dienstjubiläum gefeiert hatte, das neue Unternehmen in der Friedrich-Wilhelmstadt begann, müssen nach allen Schilderungen die Berliner Bühnen in einem trostlosen Zustande gewesen sein. Es gab eigentlich nur ein Genre, das dem Publikum noch gefiel: die Posse; und es gab eigentlich nur ein Theater, das es noch besuchte: das kleine Wallner-Theater. Die Litteratur zeigte sich höchstens einmal als

Gast, wenn draußen im Ostend- oder im Nationaltheater irgend ein berühmter Schauspieler aus Dresden oder aus Hamburg erschien. Im Sommer schickte wohl manchmal das Burgtheater einige seiner Leute hin, welche dann wie Julius Hart neulich in einem gescheiten Aufsatze der mannigfach anregenden Zeitschrift „Bühne und Welt“ erzählt hat, „eine andächtige Gemeinde um sich versammelten und den verwahrlosten Berliner Geschmack vorübergehend wenigstens aufrütteln konnten.“ Auch die „Meininger“ mit ihren blendenden Künsten der Dekoration und die „Münchner“ mit ihrer derben und frischen Natürlichkeit wurden wie wahre Wunder angestaunt, ohne daß doch jemand den Ernst und den Mut gefunden hätte, ihre Anregungen für die eigenen Bedürfnisse auszunützen. Von diesen hatte Herr v. Hülsen offenbar gar keine Ahnung, eine soldatische Natur, die von der Kunst nichts wußte, sondern nur Ordnung und Ruhe haben wollte und die darstellenden Beamten des königlichen Schauspielhauses nach den Jahren und nach der Konduite aufrücken ließ, in jenem „geregelten Dienstverhältnis“, über das der junge Dr. Paul Schlenther, in seiner lustigen Schrift gegen „Botho v. Hülsen und seine Leute“, damals noch sehr entschiedenen und verwegenen Sinnes und noch gar nicht auf den Hofton gestimmt, mit der heitersten Laune gespottet hat. So war denn Berlin in seinem Bühnenwesen durchaus preußisch geblieben. Bis zu jenem 29. September 1883 hatte es wirklich kein deutsches Theater.

Ein solches zu schaffen, nachzuholen, was seit Jahren versäumt worden war, und endlich auch in Berlin die allgemeine deutsche Spielweise einzuführen, die sich überall sonst in Deutschland aus den Nachwirkungen sowohl der Hamburger als der Weimarer Schule, mit einem starken Einschlage der scharfen Laubeschen Richtung auf die Charakteristik, zuletzt auch noch durch die Sorge der Meininger um das Bild und die Stimmung der Scene mitbestimmt, als ein ja nicht sehr reiner, sondern recht eklektischer, aber doch dem damaligen Geschmacke des bürgerlichen Publikums ziemlich behaglicher Stil ergeben hatte, das war das Programm der Leute um L'Arronge, und es war eigentlich schon durch die Namen der Societäre sogleich erfüllt, erster deutscher Schauspieler wie Ludwig Barnay, Friedrich Haase, August Förster, Ernst Possart und Siegwart Friedmann, die sich ja nur einer auf den anderen ein

bißchen einzuspielen brauchten, um ein Ensemble und einen künstlerischen Ton zu entwickeln, die man seit Iffland in Berlin nicht mehr gekannt hatte. Das war die erste That des „Deutschen Theaters". Alle Unfälle, der Streit, der bald unter den Regisseuren ausbrach, der Abfall mancher, die in ihrer Eitelkeit gekränkt waren, die Berufung Försters nach Wien, der Verdruß mit Kainz, sogar die Gründung zweier neuer Theater, des „Berliner Theaters" durch Barnay und des „Lessing-Theaters" durch Oscar Blumenthal, konnten doch die Bedeutung der Bühne nicht mehr vernichten, die zuerst den Berlinern wieder ein Schauspiel gegeben hatte, das der allgemeinen Denk- und Fühlweise des norddeutschen Bürgertums entsprach.

Aber indes war es rings in den jungen Gemütern wunderbar rege geworden. Indes hatte überall im geheimen schon ein seltsamer Aufruhr zu drängen begonnen. Eine ungestüme Sehnsucht, ein wildes Verlangen rüttelte die Jünglinge auf. Sie wußten sie sich selbst nicht zu deuten, sie verstanden selbst noch kaum, was in ihren Entrüstungen tobte und schrie. Sie hatten nur einen ungeheuren Zorn, einen wütenden Haß gegen alles Bestehende, im Leben wie der Kunst. Damals brachen die Stimmen der ersten Neuerer, Conrads im Süden, Bleibtreus und Albertis im Norden, schwarz und krachend wie Gewitter los. „Revolution der Litteratur" nannte damals Bleibtreu ein Buch, Conradi das seine „Brutalitäten". Schon der Titel sollte drohen; kein Wort war heftig und roh genug für ihre Leidenschaft, die am liebsten die ganze Erde verschlungen hätte, um im Leeren dann aus sich selbst durch eigene Kraft nach eigenem Maße eine neue zu erbauen. Diesen jungen Menschen, die von einem heiligen Rausche förmlich zu dampfen schienen, war es unerträglich, daß man schon vor ihnen gelebt hatte. Davon sollte keine Spur bleiben, das alles sollte niedergerissen werden. Warum? wozu? Danach fragten sie damals nicht, sie waren bei sich sicher, das Rechte zu wollen, wenn sie sich auch selbst nicht erklären konnten, wie. Ihr Zorn, ihre Scham, ihr Stolz konnten sie nicht täuschen; sie fühlten sie zu stark. Heute freilich, wo wir, nach kaum fünfzehn Jahren, alle so ruhig geworden sind, daß wir Mühe haben, uns noch recht an jenen schönen Wahnsinn lächelnd zu erinnern, sehen wir schon ein, was es denn eigentlich gewesen ist. Nach einem mit Verehrung zur Vergangenheit gewendeten Ge-

schlechte, wie es nach großen Epochen still zur Ernte zu kommen pflegt, war es notwendig geworden, daß nun ein anderes folgte, um auszustreuen und zu säen. Dazu war ihm ein heftiges Gefühl für das neue Wesen seiner Zeit in die Brust gesetzt. Das rang in ihm nach Ausdruck und Gestalt. Heute werden wir das natürlich ganz ruhig sagen: alle Geschichte ist immer Erhaltung und Erneuerung zugleich, da ist eine Tradition, welche gehütet und auf starken Händen vom Vater zum Sohn getragen werden soll, und da ist die neue Zeit, die ihre neuen Gedanken und neuen Gefühle, ihre neuen Wünsche und ihre neuen Hoffnungen in die Tradition einfügen soll, und die Kunst der Herrscher ist es, zu sorgen, daß dabei weder das Erbe verloren, noch der Erwerb gehemmt wird. Hätte die deutsche Litteratur damals einen solchen Herrscher gehabt, so wäre der ganze Lärm nicht nötig gewesen.

Wie in Paris, so war es damals auch in Berlin ein Schauspieler, um den sich bald alle Neuerer als ihren Kommandanten versammelten: dort Antoine, hier Emanuel Reicher. Die jungen Dichter sehnten sich nach einer neuen Welt; Staat, Gesellschaft, Kunst, alles sollte anders werden — es war ein bißchen viel verlangt. Da kam der Schauspieler und bot ihnen ein neues Theater — das war doch wenigstens etwas. Sie gaben ja deswegen ihre Pläne noch nicht gleich auf, aber sie sahen ein, es sei besser, schön eines um das andere der Reihe nach zu erledigen, und sie beruhigten sich; wenn der Mensch nur einmal zum Handeln, ins thätige Leben gebracht wird, beruhigt er sich so schnell. Und hier konnten sie wenigstens einmal im kleinen zeigen, was sie wollten. Den Ausdruck ihrer eigenen Zeit hatten sie verlangt, und eben das, ein vollkommener Ausdruck des täglichen Lebens in Worten und Gebärden, war es, was diese zwei Schauspieler nun auf die Bühne zu bringen versuchten. Fast mit denselben Worten haben sie, ohne doch einer vom anderen zu wissen, ihre Absichten ausgesprochen, Antoine in einem Briefe an Sarcey und später in seiner Broschüre über das „Théâtre libre“ (Mai 1890), Reicher in einem Schreiben an mich, das ich in meinen „Studien zur Kritik der Moderne“ (im dritten Bande der Sammlung, bei Rütten und Loening in Frankfurt) mitgeteilt habe. Was Antoine dem Schauspieler vor allem abgewöhnen will, ist das poser devant la salle, das faire tableau continuellement. Dagegen ruft er die „Natur“ und, wenn es

nötig ist, sogar die „Trivialität“ um Hilfe an. Einfachheit, kein corset d'école mehr, keine Manier — und überhaupt so wenig als möglich von dem, was man „Schauspielkunst“ nennt, die es im Grunde gar nicht giebt, da eine gewisse körperliche und geistige Bildung genügen, um aus dem Schauspieler „ein Klavier zu machen, auf dem der Autor nach seinem Belieben spielen kann“; was man ihn sonst zu lehren pflegt, schadet ihm nur — chez le comédien, le metier est l'ennemi de l'art. Man bringe ihm bei, sich unbefangen auf der Bühne zu bewegen, zu reden, wie er im Leben redet, zu agieren, wie er im Leben agiert, und lasse ihn dann jouer tout bonnement. Nur um Gottes willen keine „Sterne“, keine „großen Künstler“, keine „Persönlichkeiten!“ Augier hat einmal dem Mounet-Sulli auf einer Probe zugerufen: „Ich beschwöre Sie, lieber Freund, etwas weniger Genie!“ Antoine ruft es dem ganzen Stande zu. Ihm sind eigentlich Dilettanten am liebsten. Mit Dilettanten hat er seine größten Erfolge errungen. Die „Macht der Finsternis“ gab er mit einem Finanzer, einem Polizeikommissär, einem Baumeister, einem Apotheker, einem Handlungsreisenden, einem Weinhändler, einer Schneiderin und einer Telegraphistin, und die ganze Presse war außer sich vor Bewunderung für seine Truppe. So sind denn auch sein Ideal die „mäßigen Talente“, die „mittleren Begabungen“. Das Ensemble soll alles sein, der Einzelne gar nichts. Und nun höre man Reicher in jenem Manifest: „Hauptmann hat von der Duse gesagt, sie spiele wie jemand, der sich ganz unbeachtet glaubt. Ein wunderbares Wort, beinahe ein Gesetz! Das muß man, unbeachtet muß man sich glauben, um sich ganz gehen zu lassen, um sich auszuleben tiefinnerlichst und um alles zu wagen, was die Natur wagt. Was die moderne Strömung will, das ist: Wahrheit des Ausdrucks, das heißt auf der Bühne jener Ausdrucksmittel, die uns in die Illusion versetzen, wirkliche Menschen, Menschen, mit denen wir leben, zu sehen, so daß wir sie erkennen, so daß wir glauben müssen, ihnen schon einmal begegnet zu sein; und dazu hilft uns der Naturalismus in seiner trivialen Ausdrucksweise, indem er uns das Pathos abgewöhnt und die Schauspielkunst wieder auf die gesunden Beine der Natürlichkeit stellt.“

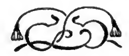
Das Verdienst des Herrn Dr. Brahm ist es nun, daß er unter den ersten war, die den Sinn und die Bedeutung dieser

neuen Schauspielkunst erkannt haben, und daß er ihr, schon auf seiner „Freien Bühne", seit 1894 auch im „Deutschen Theater", Gelegenheit gab, sich zu zeigen und zu ihrem höchsten Ausdruck zu entwickeln. Dadurch ist sein Theater eine gewisse Zeit hindurch, die freilich heute vielleicht schon wieder abgelaufen ist, ein Muster aller deutschen Bühnen, ja der Name für einen Begriff geworden, wie früher die Meininger, wie einst die Hamburger. Seiner Wirkung hat sich niemand ganz entziehen können, auch wir in Wien nicht: denn täuschen wir uns nur nicht, lange bevor nun das „Deutsche Theater" selbst zu uns gekommen ist, ist jener „Berliner Stil" schon bei uns eingedrungen — die Vorstellungen der „Wildente" und der „Schmetterlingsschlacht" im Burgtheater unter Burckhard, der „Bürgermeisterwahl" und des „Kleinen Mannes" und der „Kreuzelschreiber" im Volkstheater, des „Katherl" und der „Gebildeten Menschen" im Raimund-Theater, der „Lumpen" im Carl-Theater sind Proben von ihm gewesen.

Nun wollen wir es aber nicht so machen, wie man es uns gemacht hat, damals vor fünfzehn Jahren, und nicht glauben, mit uns müsse jetzt die Weltgeschichte zu Ende sein, und es gebe fortan, nachdem wir uns mit frischer Jugend durchgesetzt, wirklich auf der ganzen Erde nichts mehr zu thun; sondern wer klug ist, sieht rechtzeitig nach neuen Aufgaben aus, die sich schon in neuen Zeichen verkündigen. Es ist ja immer ein bißchen gefährlich, den Propheten zu spielen, manchmal muß man es aber doch wagen, um nicht zu erstarren. Wie nämlich damals, als eben Herr L'Arronge seine Herrschaft kaum begonnen hatte, die jungen Leute schon wieder von ganz anderen Fragen bewegt waren, die er nicht beachtete, und die ihn doch bezwingen sollten, so haben wir jetzt, sechs Jahre nachdem Herr Dr. Brahm seine Regierung angetreten, doch alle das Gefühl, daß es sich heute schon wieder um ganz andere Sorgen handelt, als sein Naturalismus lösen kann: nämlich um die Begründung eines schauspielerischen „Stils", der jener „neue" gar nicht gewesen ist, ja nach allen seinen Absichten überhaupt gar nicht werden kann. Nehmen wir jene Sätze Antoines und Reichers durch, sehen wir die Berliner Schauspieler an, erinnern wir uns an die Proben ihrer Art, die wir früher schon in Abdrücken bei uns oder die wir jetzt von ihnen selbst gesehen haben, was bringt sie auf die Bühne? Die triviale Natur, die tägliche Erscheinung des Menschen

in seinen schlechten Momenten, die zufällige Person des Schauspielers mit allem, was ihr im gemeinen Leben anhängt. Das ist von einer ungeheuren Wirkung gewesen, neben die alte Routine gehalten, die bis dahin die deutsche Bühne beherrscht hat. Diese war dadurch entstanden, daß Zeichen, die einst die schauspielerischen Ausdrücke starker Naturen gewesen, nachher von Nachahmern äußerlich angenommen worden waren, die, wie Reicher einmal vortrefflich gesagt hat, keinen Grund wußten, warum sie so spielten, mit diesen für sie unpersönlichen Tönen und Gebärden, als „weil der große X. einmal so gespielt hat". Daneben war der unmittelbare Ausdruck der Person auf der Bühne, die natürliche Stimme, die Geste von der Straße, förmlich eine Erlösung, die einen ganz vergessen ließ, daß das alles (wie Antoine schon damals deutlich bei sich gespürt hat — daher seine Neigung, das Metier bei jeder Gelegenheit herabzusetzen) doch noch immer keine „Kunst" war. Wie wenn man etwa, um die Verlogenheit eines unempfundenen, nach einer „altmeisterlichen" Wirkung strebenden Bildes aufzudecken, daneben eine aufrichtige Photographie hängen würde! Das kann manchmal sehr nützlich, ja unter Umständen mag es sogar notwendig sein, aber schließlich wird man, weil eine Photographie niemals zum Bilde wird, doch wieder ans Malen denken müssen, wie man, früher oder später, wieder daran denken müssen wird, diese rein persönlichen Äußerungen des Naturalismus nun auch, wie man in Weimar sagte, „bühnenhaft" zu machen, wenn der Schauspieler ein Künstler bleiben soll, statt zum bloßen Gehilfen des Dichters zu werden. Wir sind dessen ganz sicher, es ist ja nicht zum erstenmal: wir haben genau dieselbe Entwicklung in Deutschland schon einmal gehabt, vor hundert Jahren, wo man sich auch aus der leeren Routine der Haupt- und Staatsaktion durch einen, wie ihn Goethe nannte, „falsch verstandenen Konversationston sowie einen unrichtigen Begriff von Natürlichkeit" zu retten glaubte, bei welchen auch „alles nur noch auf dieser und jener Individualität beruhte" und der Schauspieler sich „ohne besonderes Nachdenken völlig seinem Naturell überließ", bis man schließlich doch, vor neue Aufgaben der Poesie gestellt, wieder einsehen lernte, daß „ein höheres Ziel zu erreichen sei und ein herrliches Naturell keineswegs verkürzt werde, wenn ihm einleuchtet, daß der Mensch nicht alles aus sich selbst nehmen könne, daß er auch lernen und als Künstler den Begriff von der

Kunst sich erwerben müsse". Man lese das nur wieder einmal in jenem 28. Teile der Goetheschen Schriften nach, der die Geheimnisse aller Künste enthält. Auch uns stellt die Poesie jetzt vor neue Aufgaben, denen mit dem bloßen Naturalismus nicht beizukommen ist; er hat bei Maeterlinck, bei D'Annunzio und bei unserem Hofmannsthal noch immer versagt. Diese Poeten fordern einen neuen Stil, der wahrscheinlich, wie jene naturalistische Art durch die Litteratur bestimmt war, nun aus der Malerei geholt werden wird. Das brauchen wir nicht erst den Deutschen zu sagen; sie wissen es selbst. Darmstadt schickt sich an, das Weimar der Symbolisten zu werden, und in Berlin hat man eine „Secessionsbühne" gegründet, die wir ja im Juli bei uns sehen sollen. Und übrigens hat Reicher schon vor acht Jahren jenen Brief mit den Worten geschlossen: „Und wenn der Naturalismus erst ordentlich reingefegt haben wird, dann werden wieder die großen Dichter kommen, die auf dem aufgepflügten Boden reiche Ernten halten und uns Schauspielern wieder Rollen schreiben werden, die uns erlauben, wieder in großen Leidenschaften und Gefühlen zu baden, ohne den Boden der Natur zu verlassen. Gebe Gott, daß es bald geschieht, denn ich sehne mich auch schon danach, mich wieder einmal auf der Bühne ausbrüllen zu können — ich habe nämlich auch ein schönes Organ!"



18. Mai 1900.

Ludwig Hevesi hat das Geheimnis der Ibsenschen Menschen einmal dahin ausgelegt, sie seien entartete Wikinger, die zu ungeheuren, alten Instinkten, welchen es in der heutigen Welt zu enge wird, doch nicht mehr die notwendige Kraft und Gesundheit haben, um diese aufzusprengen; Konsul Bernick sei ein bürgerlicher Seeräuber, Baumeister Solneß ein bürgerlicher Sklavenhändler, lauter Nibelungen im Frack, vom Gefühle ihrer Herabgekommenheit sehr geplagt. Auf die Hedda Gabler paßt das sehr. Diese ist in der That nicht bloß, wie sie Maximilian Harden genannt hat, ein „anmaßendes Nichts", sondern sie trägt etwas wie eine dumpfe Erinnerung, einmal eine Brunhilde gewesen zu sein, mit sich herum; wie der Solneß hat sie einen „Unhold" im Leibe. Jenes traf

Fräulein Dumont, wie es Frau Riechers getroffen hat, die wir vor zwei Jahren im Carl-Theater sahen; diesen sind uns beide schuldig geblieben. Auch die Hedda des Fräulein Dumont war nur eine überspannte und verdrehte Person, die einen mit ihren Faxen zuerst belustigt, auf die Dauer aber recht ungeduldig macht. Interessant gab Herr Reicher den Eilert, sehr klug und fein Herr Sauer den Gerichtsrat. Dem Ganzen fehlte es doch an der rechten Stimmung. Herr Dr. Carl Heine, der Leiter des Leipziger „Ibsen-Theaters", hat einmal geschildert, wie schwierig Ibsens Dialog zu behandeln ist, „der sich fortwährend zwischen bloßem Salonton und einer höheren Region bewegt". Das scheinen auch die Berliner zu fühlen; sie merken, daß man da mit ihrem landläufigen Naturalismus nicht auskommt. Statt ihm nun aber durch eine geistreiche Wahl der Stellungen und Gruppierungen, durch einen künstlerischen Wechsel der Beleuchtungen nachzuhelfen, versuchen sie es mit einer leeren und doch recht theatralischen Deklamation, welche die gefährlichen Worte vom „Weinlaub im Haar", vom „Kinde", vom „Sterben in Schönheit" geradezu lächerlich werden läßt. Das Publikum schien sich drei Akte lang recht zu langweilen, im vierten kicherte es schon bedenklich, faßte sich aber dann wieder, und erwies dem Dichter zum Schlusse klatschend alle Ehren.



23. Mai 1900

Die Berliner haben uns gestern „Pauline" gebracht, eine „Berliner Komödie" von Georg Hirschfeld. Pauline ist eine Köchin; drei Akte spielen in der Küche. Bei der Berliner Premiere hat man das dem Autor sehr verargt. Eine Küche auf einer ernsten Bühne! Das ist doch nur in Possen erlaubt! Eine Köchin kann doch nicht „litterarisch" sein! Dies beweist, wie tief doch das deutsche Bürgertum noch immer in Vorurteilen steckt. Es lacht den Aristokraten aus, für den der Mensch erst beim Baron anfängt, aber es fällt ihm nicht ein, selbst einen Diener als Menschen anzusehen. In seinen eigenen Kreisen ist es ihm selbstverständlich, daß der Beruf einer Person nur einen Teil, etwa ein Drittel, höchstens die

Hälfte ihrer Existenz ausmacht. Ein Beamter, ein Professor mag es noch so genau mit seinem Amt nehmen, schließlich ist er doch nur acht oder zehn Stunden im Tag Professor oder Beamter, dann atmet er auf und lebt für sich. Selbst in diesen acht oder zehn Stunden deckt doch der Beruf oder das Amt den Menschen niemals ganz zu, und der Minister wird darauf Rücksicht nehmen, daß sein Hofrat manchmal, wenn er zu Hause etwas Unangenehmes erlebt hat, nervös oder, wenn ihn eine Dame nicht erhört hat, einige Tage verstimmt ist. Das finden wir ganz in der Ordnung, weil man ja doch für das bißchen Gage nicht sein ganzes Leben verkauft. Warum soll nun nicht dasselbe für unseren Kutscher oder für unsere Köchin gelten? Warum soll der Kutscher nicht auch seine Nerven haben, wie der Hofrat? Warum soll die Köchin nicht dasselbe Recht haben, sich „ausleben" zu dürfen, wie die Hausfrau? Wenn das aber jemand sagt, halten wir es für einen Spaß, und von diesem Spaß lebt unser Stück. Es hat eigentlich eine recht traurige und beschämende Komik, die auf der Unfreiheit unseres Verhältnisses zu unseren Dienstboten beruht. Wir sind da doch noch hinter den Romanen recht weit zurück. In Paris ist der Kellner, wenn er seine Schürze ablegt und auf die Straße geht, ein Monsieur wie jeder andere; wir können uns schwer vorstellen, daß jemand, der uns einmal bedient hat, in seinen freien Stunden ganz so ein Mensch sein will, wie wir es in den unseren für uns beanspruchen. Dieses Gefühl ist so stark, daß sich eigentlich gar niemand recht davon losmachen kann. Man sieht das gerade an diesem Stück: denn Hirschfeld ist doch eigentlich in demselben Vorurteil befangen. Man spürt, daß ihm selbst die Idee seines eigenen Stückes wie ein Witz vorkommt, vor dem er beinahe erschrickt. Er bemüht sich, seine Klasse zu verleugnen, und kann es doch nicht. Würde er einen König zu schildern unternehmen, so würde er dabei gewiß die Empfindung haben, daß eben ein Mensch, der Dichter, an einen anderen Menschen, den König, herantritt, und es würde ihm dabei nicht einfallen, sich selbst unten und jenen oben zu fühlen. Die Köchin aber schildert er doch eigentlich etwas von oben herab, fast wie das Riesenfräulein den Bauer in ihrer Hand angesehen haben mag. Ästhetisch gesprochen, er nimmt zu viel Distanz von seinem eigenen Stoff. In seinen früheren Stücken ist das immer umgekehrt gewesen; da war er seinen Gestalten eher

zu nahe, er schien sich selbst von ihnen nicht künstlerisch ablösen zu können, um den rechten Abstand zu finden. Aber diesmal rückt er sie von sich so weit ab, daß wir, die wir ja mit seinen Augen sehen und seine Proportionen annehmen müssen, sie nur ganz unten in der Ferne erblicken; daher sehen sie so winzig und so dünn aus. Auch hat er bei ihren Schilderungen einen merkwürdig unsicheren und behutsamen Ton, fast wie ein Reisender von einem fremden Lande erzählt, wo er sich eifrig Notizen gemacht hat, ohne aber doch irgend etwas bestimmt behaupten zu können. Er traut sich auch nicht, eine herzhafte Handlung anzufangen; kaum hat er begonnen, scheint er immer gleich ängstlich nach dem Publikum zu schielen, ob es sie denn auch glauben wird. Das Publikum aber hält es im Theater mit Goethe: „Wenn ich die Meinung eines anderen anhören soll, so muß sie positiv ausgesprochen werden; Problematisches hab' ich in mir selbst genug.“ Man läßt sich im Theater unglaublich viel gefallen, aber man muß spüren, daß der Autor selbst dafür einsteht. Das fehlt diesem Stücke. Man wird das Gefühl nicht los, daß der Autor selbst seiner Sache nicht gewiß ist, daß er, statt zu behaupten, nur vorsichtig fragt, daß er gern möchte, wir sollten ihm nachhelfen. Es ist eigentlich gar kein Stück, es ist bloß ein Einfall. Und auch dieser wird vom Autor selbst so sehr entschuldigt, daß uns eben das nur mißtrauisch macht. Darin besteht das Geheimnis der echten Dramatiker, daß sie uns gar nicht erst fragen, ob wir denn einverstanden sind. Hirschfeld aber giebt sich solche Mühe, seine Pauline umständlich zu motivieren, daß sie uns eben dadurch erst recht verdächtig wird. Eine Berliner Köchin, das richtige „dolle Meechen“, dem die Männer „bloß zum Tanzen“ da sind, würden wir hinnehmen. Aber um sie glaubhafter zu machen, erzählt er uns nun eine ziemlich romantische Geschichte, daß sie auf dem Lande bei einer gräflichen Familie erzogen worden sei, mit den jungen Grafen zusammen spielend und sich mit der kleinen Gräfin duzend. Damit wird nichts erreicht, als daß wir erst aufmerksam werden, daß der Autor selbst an seiner eigenen Gestalt zu zweifeln scheint. Auch mit der Handlung ist es nicht anders. Auch diese müßte resoluter angepackt sein, um uns zu überzeugen. Die zufällig bei einer Gräfin aufgewachsene Pauline muß nun auch noch zufällig bei einem verbummelten Maler dienen, der für ihre frische und ungebundene Art das Ver-

ständnis des Bohème hat — lauter Entschuldigungen des Autors, die uns immer bedenklicher machen. Der Maler giebt ein Fest, die Gäste verkleiden und maskieren sich, der ganze Zug tanzt lustig in die Küche herein — und wir haben ein böses Gefühl, ob nicht am Ende das ganze Stück nur eine Maskerade sei. Die vier Liebhaber der Pauline schauen ja eigentlich auch wie Masken aus: Keiner ist ein voller Mensch, den der Autor gelassen umdrehen und von allen Seiten zeigen könnte, sondern jeder hat nur einen einzigen, freilich sehr drastischen Zug. Auch wie die Vier nun durcheinander wirbeln, von dem festen Mädchen erhitzt, einer auf den andern eifersüchtig und bös, immer gieriger, bis es denn im dritten Akte auf der Hasenhaide zur großen Prügelei kommt und die Polizei einschreiten muß, auch das ist doch zu gewaltsam theatralisch, um unbefangen wirken zu können. Der Autor will zeigen, wie die Pauline mit allen Männern ihr Spiel treibt. Wir haben aber eher die Empfindung, daß nur er es ist, der mit ihnen und mit ihr sein Spiel treibt, und glauben fast die Fäden zu sehen, an denen alles gezogen wird. Erst im vierten Akte, wenn das Mädchen, das bis dahin bloß gehetzt hat, plötzlich um den Schlosser besorgt wird, da spüren wir freilich, daß es nun dem Autor ernst ist, und wie sich die beiden jetzt mit den einfachsten Worten zusammenfinden, das ist die hübscheste Scene, die er jemals geschrieben hat. Sie war es denn auch, die gestern den Erfolg entschied. Gespielt wurde das Stück in der Art, die man schon vom „Probekandidaten" her kennt, mit großer Sorgfalt, aber umständlicher und nachdrücklicher, als wir es in Wien gewohnt sind, mit einer wahren Angst, nur ja keine Wendung, keinen Scherz zu verlieren, allzu deutlich und absichtlich für unseren Geschmack, der da doch die einfachere und leichtere Manier der Franzosen oder Italiener eigentlich vorzieht. Frau Lehmann war als Pauline vortrefflich. An Frau Niese erinnernd, hat sie eine große Sicherheit, mit ein paar Strichen sogleich die ganze Figur zu ziehen und dann doch noch in jeder Scene wieder durch neues Detail zu überraschen. Angenehm sekundierten ihr die Herren Rittner, Kayßler, Reinhardt und Vallentin. In einer kleinen Rolle fiel Fräulein Jurberg durch einen merkwürdig reinen und feinen Ton auf.



26. Mai 1900

Die Berliner haben gestern den „Kollegen Crampton“ gebracht. Von Herrn Engels hat man diese Rolle ja schon vor zwei Jahren im Burgtheater gesehen. Er setzt sie aus vielen interessanten Einfällen zusammen, weiß die feinsten Züge aus ihr zu holen, legt wohl auch noch manche in sie ein und, indem er immer wieder neue Wendungen findet, wird er keinen Augenblick monoton. Schließlich hat man, bei aller Bewunderung für seinen Verstand und seinen Geschmack, aber doch das Gefühl, daß irgend etwas fehle; einmal möchte man doch einen vollen Ton des Gemütes hören. Der bleibt auch in der letzten Scene mit der Tochter aus, da wird er sogar recht theatralisch, und so kann es zur reinen Erschütterung nicht kommen, die wir doch gerade von dieser Gestalt erwarten, vielleicht der menschlichsten und echtesten, die Hauptmann noch geschaffen hat. Sie möchte man einmal von einem ganz einfachen Schauspieler sehen; vielleicht wird sie einst Herr Rittner spielen können, wenn er erst, reifer geworden, gelernt haben wird, seinen Figuren noch mehr Breite zu geben. Herr Engels scheint eher zu den Schauspielern zu gehören, die, etwa wie Herr Tyrolt, ein Detail an das andere fügen, statt aus einer einzigen starken Empfindung zu gestalten. — Sonst fielen gestern Herr Ziener, der als junger Strähler einen angenehmen und frischen Ton hat, Herr Nissen, der den älteren Strähler mit guter Laune spielt, und Fräulein Jurberg auf, die als Gertrud von einer stillen und innigen Anmut ist. Diese Dame und Herr Reinhardt scheinen unter den Schauspielern des Deutschen Theaters die einzigen zu sein, die für unseren Geschmack gar nichts Fremdes haben, sondern sogleich, ganz so wie sie sind, in einem Wiener Ensemble auf das schönste wirken könnten.



1. Juni 1900

Die Berliner haben gestern „John Gabriel Borkman“ gebracht, das vorletzte Stück von Ibsen, das 1896, zwei Jahre nach „Klein Eyolf“, drei Jahre vor „Wenn wir Toten erwachen“ erschienen ist. Seit er die kritische Darstellung unserer Gesellschaft verlassen und

sich der Schilderung großer Charaktere, die zudem über ihre sinnfällige Erscheinung hinaus immer auch noch eine symbolische Bedeutung zu haben scheinen, zugewendet hat, kommt man seinen Werken immer schwerer bei, weil das Singuläre nun mit dem Typischen so merkwürdig vermischt ist, bald von ihm völlig zugedeckt wird, bald wieder es zersprengt, daß man immer aufs neue zu raten und zu deuten genötigt ist, ohne doch je das Geheimnis rein aufzulösen. Er hat ja immer schon die seltsame Gewohnheit gehabt, in den kleinen, eingeschränkten und bedrückten Zuständen seiner engen Heimat große europäische Menschen zu zeigen, die denn da nun zugleich unheimlich und lächerlich wirken müssen, fast wie ungeheure böse Fische in einem Aquarium, die an das Glas stoßen. So ist Frau Alving das moderne Weib, das die Kette alter Vorurteile bricht, aber sie ist es in einer fast skurrilen Umgebung. So möchte man sich wünschen, den Doktor Stockmann im Aufstande gegen eine ganze große Nation zu sehen, statt daß er sich mit einem elenden Dorfe zankt. So wäre die Angst des Solneß erschütternd, diese Angst des Herrschers vor einer neuen, stärkeren Zeit, hätte er ihn als Koloß in einem freien Lande aufgerichtet, etwa wie D'Annunzio seinen Cesare Bronte. Ihn aber belustigt es, Mächtige in die Maße des kleinen Bürgertums einzuzwängen; er hätte gewiß das Schicksal des Wallenstein an irgend einem Kommis gezeigt, der seinen Herrn verdrängen und das Geschäft an sich reißen würde. Auch weiß man ja bei seinen Gestalten nie, ob, was sie sagen, ihre Meinung aussprechen oder vielleicht eher verbergen soll. Dazu kommt noch, daß es ihm immer wieder gefällt, uns durch wunderliche und bethörend unverständliche Sprüche von der Handlung abzuziehen, von denen wir niemals genau erfahren, ob sie das Rätsel des ganzen enthalten sollen oder etwa nur als ironische Glossen zu seinen Gestalten gemeint sind. Im Theater wird man wohl am besten thun, sich erst nicht um sie zu kümmern, sondern lieber an den Augenschein zu halten und jeden beim Wort zu nehmen. Was der Hamlet sonst bedeuten mag, welche Figur er etwa in der Seele des Dichters gewesen ist, welches Symbol er in sich trägt, dies alles wirkt im Theater höchstens verstohlen mit, und wir halten uns den dänischen Prinzen vor unseren Augen, dem sein Vater ermordet worden ist und die Kraft fehlt, das auf ihn gelegte Amt zu erfüllen. So wollen wir uns auch an die Geschichte des Bork-

man machen, an den Fall, der uns gezeigt wird, ohne uns erst abzuquälen, wovon er ein Beispiel sein soll, und was etwa in der Seele des Dichters seine dunkle Gestalt erweckt haben mag. Borkman ist ein großer Bankier, von einer ungeheuren Begierde nach Macht getrieben, nach der Macht, „Menschenglück zu schaffen, weit, weit um ihn her." Wie ein König will er werden, ein König in einem ungemessenen Reiche der Industrie, mit tosenden Fabriken, mit rauchenden Schiffen, die „der Seele Licht und Wärme in tausend und abertausend Heimstätten schaffen und das Leben auf dem ganzen Erdballe verbrüdern." Von solchem Traum nach Herrlichkeit verlockt, greift er das Geld seiner Bank an, wird verraten, schuldig erkannt, gefangen, und muß fünf Jahre im Zuchthause verbüßen. Entlassen, bleibt er für die ganze Welt, sogar für seine Frau der Dieb. Nur das eigene Gewissen spricht ihn frei, weil er niemandem schaden, sondern allen nützen gewollt hat, und er ist gewiß, daß der Tag kommen muß, wo die Menschen dies einsehen und ihm abbitten und ihn zurückholen werden. Und er wartet auf den Tag, der kommen muß. Einsam in seinem Saale auf und ab, mit großen, hallenden Schritten hin und her, vom Morgen bis zum Abend, wie ein kranker Wolf, der im Käfig rennt, wartet er. Manchmal treibt es ihn, ins Freie zu treten, und er hat sich schon angekleidet, aber dann bleibt er mitten auf der Treppe stehen und kehrt um, in seinen einsamen Saal zurück, und geht auf und ab, hin und her, tagaus, tagein. Und immer trägt er einen schwarzen Rock und eine weiße Binde, und wenn er an der Thür klopfen hört, tritt er an den Tisch, stützt die linke Hand auf und steckt die rechte in die Brust, bereit, die Boten des Volkes feierlich anzuhören, die ihn abholen kommen. Aber es kommt niemand als der alte, mürbe Foldal, ein Schreiber bei der Rechnungskammer, der heimlich ein Trauerspiel geschrieben hat, der einzige, der vorgiebt, an die Unschuld Borkmans zu glauben, weil dieser dafür vorgiebt, an die Dichtungen Foldals zu glauben. Und während oben die zwei Alten sich in ihre Lügen einspinnen, hängt unten ein armes Weib seiner Lüge nach. Frau Borkman hat seit jenem Tage ihren Mann nicht mehr gesehen; sie hört nur seine hallenden Schritte über ihr, wenn er oben im Saale geht und geht. Sie kann ihm die Schande nicht verzeihen, die er über ihren Namen gebracht hat. Und sie hat nur noch einen Gedanken im Leben, an den sie sich anklammert,

um nicht zu verzweifeln: daß ihr Sohn gutmachen soll, was der Vater verbrochen hat, daß er so berühmt werde, als der Vater verachtet ist, und daß er die Familie, den Namen, das Haus aus der Schande wieder aufrichten muß. Der Streit um diesen Sohn, einen leichtsinnigen und schwächlichen Menschen, der nur genießen will, macht nun das Stück aus. Der Vater, des langen einsamen Harrens ungeduldig geworden, will ihn haben, um mit ihm hinauszutreten unter die Menschen zu neuer Arbeit und, auf seine junge Kraft gestützt, thätig zu erfüllen, was immer vor seinen Augen gestanden ist, „als wär' es das Leben selbst." Die Mutter will ihn haben, für jene „Mission", daß er durch „ein Leben in Reinheit und Hoheit und lichtem Glanz" das des Vaters aus der Erinnerung der Menschen vertilge. Und auch die Schwester der Frau, von Borkman einst geliebt, aber verraten „aus höheren Rücksichten, um vorwärts zu kommen", will ihn haben, damit er ihr Erbe werde und ihren Namen annehme wie ein Kind von ihr. Aber dem Knaben winken die Freuden des Lebens. Er will hinaus, dorthin, „wo viele Lichter brennen, und es junge, fröhliche Gesichter giebt und Musik". Er will endlich seinen eigenen Willen haben. Er „kann nicht sein Leben einsetzen, um die Schuld eines anderen zu sühnen; dieser andere sei wer er mag." Er will nicht arbeiten, er ist jung, ihn durchglüht's, er will leben, leben, leben, er weiß nur das eine, daß er glücklich sein will — „ob kurz, ob lang, Mutter, das ist einerlei!" So eilt er fort, mit zwei Weibern im klingenden Schlitten sausend den Berg hinab, in die weite Welt, seinem lockenden Wahn nach. Die Drei aber bleiben mit ihrem zerschossenen Wahn zurück. Borkman stirbt, die feindlichen Schwestern reichen sich die Hände, „zwei Schatten — über dem toten Mann". Wir aber fühlen, daß auch der Knabe einmal zerbrochen zurückkehren wird, vom Leben zerbrochen, das „nur Handeln, nicht Träumen kennt". — Es hat sich schon neulich bei den „Gespenstern" und noch mehr bei der „Hedda Gabler" gezeigt, daß der trockene Naturalismus der Berliner, der zu Dreyer und Hirschfeld und allenfalls noch Hauptmann paßt, für Ibsen nicht ausreicht. Sie spüren das offenbar selbst, werden sichtlich unsicher und befangen und, indem sie glauben, sich besonders anstrengen und hinaufschrauben zu müssen, geraten sie in eine leere Deklamation, die uns in Wien doch schon ganz fremd geworden ist. So giebt Herr

Nissen den Borkman in einer alten Franz Moor-Manier mit rollenden Augen und wütendem Geschrei, die kaum die gröbsten Linien zieht und gar kein Detail bringt, und Frau Lehmann fängt gar als Schwester Ella in der großen Scene des zweiten Aktes förmlich eine ganze Arie zu singen an, aus der nur manchmal ihr scharfer Berliner Dialekt auf eine muntere Weise durchschlägt. Auch Frau v. Poellnitz scheint eher irgend eine Medea als die gut bürgerliche und korrekte Frau Borkman zu sein. Ihren frischen und natürlichen Ton bewahren nur Herr Katzler und Herr Reinhardt.



3. Juni 1900

Die Berliner haben gestern „Die Frau im Fenster“ von Hugo v. Hofmannsthal und Max Dreyers „Winterschlaf“ gebracht. Hugo v. Hofmannsthal ist wohl das stärkste Talent, das die österreichische Dichtung jetzt hat. Im Wissen um das in der Kunst Notwendige mögen ihm andere gleichkommen, und gewiß haben andere mehr Macht über das Publikum, das seiner dunklen und geheimnisvollen Art noch widerstrebt. Aber es muß doch einmal ausgesprochen werden, daß er wesentlich anders ist als alle anderen und einer reineren Region angehört. Die anderen sind, ob sie es zugestehen oder verhüllen wollen, doch eigentlich alle wesentlich Naturalisten. Die Gestalten, die sie schaffen, nehmen sie entweder unmittelbar aus dem Leben, indem sie irgend eine Erscheinung, die ihnen draußen begegnet ist und sie stark berührt hat, durch Beobachtung zu ergreifen und mit Kunst nachzubilden trachten, oder wenn es doch einmal ein Gedanke, eine Empfindung oder eine Stimmung, eine innere Gewalt ist, von der sie künstlerisch ausgehen, so können sie diese doch nicht anders gestalten, als indem sie sich dazu wieder ein Vorbild in der Wirklichkeit draußen suchen, um es abzugießen. Er aber scheint der einzige zu sein, der die Kraft hat, Stimmungen und Empfindungen, die ihn bewegen, und alle inneren Ereignisse sogleich aus sich selbst in Gestalten umzusetzen und dabei die Wirklichkeit nur als Material, als Stoff, den er durch sich beseelt, zu gebrauchen: er bildet nicht ab, er erschafft. Dies ist es aber doch immer allein gewesen, was man in den guten

Zeiten dichten genannt hat, und es stellt ihn so hoch über die anderen Autoren, als Klimt über den anderen Malern steht. Mit Klimt hat er übrigens noch etwas gemein: das durchaus Österreichische seiner Kunst. Dies mag manchen eine vage Bezeichnung scheinen, wir haben aber dabei doch ein ganz gewisses Gefühl, das wir am besten noch vielleicht durch große Namen alter Künstler aus unserer Barocke ausdrücken werden: durch Fischer von Erlach oder Hildebrand. Hört man mit geschlossenen Augen Verse von Hofmannsthal an, so thun sich vor dem inneren Blicke unwillkürlich altösterreichische Gärten mit gewundenen Gängen an grauen Mauern auf; mit ihren tiefen Reizen scheint seine Art irgendwie geheimnisvoll verstrickt zu sein. Wenn man in Salzburg am rechten Ufer vor der Brücke steht, um hinüber nach der engen alten Stadt zu schauen, so ist es ein höchst seltsames Bild, wie sich da zwischen den zwei prunkenden Türmen, die rechts und links die ausgebogene Front der Studienkirche halten, hinten der schneeige Gipfel des hingestreckten Untersberges zeigt, der in seiner Ruhe neben der phantastischen Bewegung dieser Voluten und Ballustraden wie ohne alles Leben, wie bloß gemalt erscheint: das Erbaute scheint lebendig, der Berg eine unwirkliche Dekoration zu sein, wunderlich vertauscht, und diese Kunst ist so heftig und so bunt, daß vor ihr die Natur selbst still wird und verblaßt. Dieser verwirrend bethörende Anblick ist mir immer als das schönste Symbol vorgekommen, das man für die Kunst Hofmannsthals finden könnte. Ich glaube darum auch, weil sie sich mit der ererbten Weise österreichischer Menschen so tief berührt, daß es ihr bestimmt ist, auch von der Bühne herab sehr stark wirken zu können, bis der junge Dichter nur erst seine eigene dramatische Form gefunden haben wird. Zu dieser fehlt es ihm in der „Frau im Fenster" noch an der rechten dramatischen Bewegung und Entwicklung. Er drängt hier alles in einen einzigen höchsten Moment zusammen, was des Bildhauers Sache ist, statt ein Schicksal aufzurollen, wie es dem Dramatiker zukommt. Es ist kein Stück, es wirkt eher wie ein Relief in Worten: die schuldige Frau, am Fenster vorgeneigt, um dem Geliebten die Leiter zu reichen, und der betrogene Mann hinter ihr, der zur Rache ausholt — das ist durchaus plastisch gefühlt und gedacht, nicht dramatisch. Im „Sogno d'un mattino di primavera" von D'Annunzio fragt die Tolle: „Kennst du die Geschichte von der Madonna

Dianora?" Der Arzt erwidert: „Nur ungefähr! Ich erinnere mich nicht mehr." Diese Geschichte wird hier erzählt. Wir sehen Dianoren in Erwartung des Geliebten am Fenster, wie verwandelt und verzaubert durch ihre junge Leidenschaft, aus einer Stolzen und Hoffärtigen, die das Kind gewesen, demütig und sanft geworden, in Liebe jetzt mit aller Kreatur befreundet, mit jedem Igel, der im Dunkel raschelt, und mit jeder Spinne, die auf das Geländer kriecht, und allem Erschaffenen sich so verbunden fühlend und von allem Lebenden in ihrer Trunkenheit so beglückt, als wäre alles, „alles nur ein Weg zu ihm!" Die Amme kommt, um ihre Blumen zu begießen, und aus ihren Reden taucht, wie eine finstere Wolke, der schreckliche Gemahl der Dianora auf, „der stärkste Herr vom ganzen Adel ringsum", der jüngst seinem wilden Rotschimmel so mit der Faust in die Ohren geschlagen, daß „das große starke Pferd getaumelt hat wie ein junger Hund". Aber die junge Frau achtet es nicht, sie weiß von nichts mehr, alle ihre Gedanken und Gefühle sind nur noch bei ihrem Geliebten. Und die Amme erzählt, wie in der Kirche der fremde Mönch, ein Spanier, gepredigt hat, von der Ergebung in den Willen des Herrn: „Er sagt, es liegt darin alles, das ganze Leben, es giebt sonst nichts. Er sagt, es ist alles unentrinnbar, und das ist das große Glück, zu erkennen, daß alles unentrinnbar ist. Und das ist das Gute, ein anderes Gutes giebt es nicht. Die Sonne muß glühen, der Stein muß auf der stummen Erde liegen, aus jeder lebendigen Kreatur geht ihre Stimme heraus, sie kann nichts dafür, sie kann nichts dawider, sie muß." Dann geht die Amme, und Dianora ist wieder allein. Indes ist die Sonne ganz versunken, und rings geht voll der ruhige Abend auf:

„Wie abgespiegelt in den stillen Teich
Liegt alles da, gefangen in sich selber . . ."

Sie aber sehnt sich, wie im Fieber, von seltenen Gedanken wunderbar erregt — „ich glaube, so sind die Gedanken, die ein Mensch in seiner Todesstunde denkt". Und sie schaudert, und sie macht das Kreuz. Und er kommt noch immer nicht, mit seinen Schritten, die „leichter als der leichte Wind im Gras und sicherer als der Tritt des jungen Löwen". Da rauscht es hinter ihr, ihr Gatte ist in die Thür getreten. Er deutet nur auf die Leiter, die sie noch in der Hand hält, und fragt nur: „Wer?" Da sie schweigt,

sagt er ihr den Namen. Und wie sie nun in sein starres Gesicht blickt, weiß sie, was er unabänderlich über sie verhängen wird. Sie schreit auf: „Meines Vaters Name war Bartholomeus Colleoni ... Du kannst mich ein Vaterunser und den englischen Gruß sprechen lassen und mich dann töten, aber nicht so stehen lassen wie ein angebundenes Tier!" Er giebt ihr noch die Zeit, ihre Sünden zu bereuen, dann nimmt er die Leiter, wirft sie ihr wie einen Strick um den Hals und erwürgt sie. Uns aber bleibt ihr Seufzer im Gemüte hängen:

> „Wie dünn ist alles Glück! ein seichtes Wasser:
> Man muß sich niederknien, daß es nur
> Bis an die Schultern reichen soll."

Von diesem furchtbaren Schicksal weg treten wir mit einiger Verwunderung in Dreyers stille und beschränkte Welt. Ein Forsthaus im tiefen Walde. Draußen ist alles verschneit. In der Stube aber sitzt ein armes, blasses Mädchen, die Tochter des Försters, und sehnt sich, und möchte einmal das Glück kennen lernen. Ein kleines, bescheidenes Glück. Nur das Recht, ein bißchen freier und geistiger leben zu dürfen. Aber das ist in ihrer Einöde verwehrt. „Nichts," klagt sie, „keine neuen Eindrücke! Rein gar nichts! Was man noch an geistigem Leben in sich hat, das geht so allmählich aus wie 'ne Lampe ohne Öl!" Und das Glück kommt: der Vater und sein Gehilfe, ihr Verlobter, bringen einen jungen Menschen getragen, der auf der Wanderung fast erfroren ist. Der ist froh und gut uud rüttelt alles auf, „was in ihr so verschlafen ist". Und sie will fort mit ihm, in die weite Welt hinaus, wo die vielen Häuser und die vielen Menschen sind, und das viele Licht. „Alles elektrisch," sagt sie, „denken Sie, ich habe eigentlich noch niemals elektrisches Licht gesehen!" Und es lockt und zieht das „weltverlorene und verzauberte kleine Mädchen" in die Ferne hinaus. Aber der Verlobte, ein trotziger und jäher Bursche, von wilder Eifersucht gepackt, dringt nachts zu ihr und thut ihr Gewalt an. Nun weiß sie erst, daß es der andere ist, den sie liebt, und in der Verwirrung von Scham und Grauen und Angst giebt sie sich den Tod. — Den Ton Hofmannsthals trafen die Berliner gar nicht. Sie können Verse nicht sprechen, und die edle Gebärde fehlt ihnen. Aus der Dianora, diesem blühenden Geschöpf, das von reinster Kraft wie mit schwerem Weine bis an den Rand erfüllt

ist, machte Fräulein Dumont eine hysterisch fahrige und verzagte Person und war auch noch von der Regie so unglücklich gestellt, ganze Scenen lang mit dem Rücken zum Publikum, daß die schönsten Worte in die Coulisse fielen. Frau v. Poellnitz sprach die Amme berlinisch, und Herr Nissen war ein doch etwas gar behaglicher Messer Braccio. So konnte das Gedicht zu seiner vollen Wirkung nicht kommen, und wir wünschen, es einmal von Wienern würdig dargestellt zu sehen. Dagegen wurde Dreyers versonnenes Schauspiel wieder sehr gut gespielt; in solchen stillen Zuständen kleiner Menschen fühlen sich die Berliner heimisch. Das Mädchen gab Fräulein Sarrow innig und schlicht, den Gehilfen Herr Rittner mit seiner hellen und schmetternden Energie, den Fremden Herr Sauer klug und einfach, und Frau v. Poellnitz und Herr Nissen schlossen sich in guter Laune an.



5. Juni 1900

Es war gestern interessant, von den Berlinern des „Deutschen Theaters" ein Berliner Stück zu sehen, das wir zuerst in der Darstellung unseres „Deutschen Volkstheaters" kennen gelernt haben. Die ganze Zeit haben wir es ja gastlich vermieden, Vergleiche zu ziehen, oder solche höchstens einmal nebenher kaum leise angedeutet. Schließlich dürfen wir aber aus lauter Höflichkeit mit den Fremden ja doch nicht ungerecht gegen die eigenen Leute werden. Diesen sind wir es schuldig, zu konstatieren, daß die Berliner Vorstellung des „Biberpelz" einen Vergleich mit der unserigen nicht aushält. Weder vermag Frau v. Poellnitz die unvergeßliche Wirkung der Frau Schmittlein zu erreichen, noch kommen die Damen Eberty und Heims und Herr Valentin an Frau Retty, Fräulein Kalmar und Herrn Meixner heran. Nur Herr Reinhardt ist echter als unser Darsteller des Wulkow. Herr Sauer hat denselben preußischen Ton, den Herr Büller dem Amtsvorsteher gab, aber dieser war doch einfacher und diskreter, nicht gar so bedacht, mit jedem Satze um jeden Preis zu wirken, wie es denn überhaupt die Art der Berliner ist, bei komischen Stellen mehr an das Publikum zu denken, und deutlicher, ja gewaltsamer zu werden, als es der

Wiener Geschmack liebt, und sich, wie man wohl bei uns zu sagen pflegt, „förmlich hineinzuknieen“.



6. Juni 1900

„Rosmersholm“, das die Berliner gestern brachten, haben wir vor Jahren schon im Volkstheater gesehen. Die Sandrock gab damals die Rebekka. Gegen diese gewaltige Erinnerung kam Fräulein Dumont mit ihrer trockenen und spitzen, recht altjüngferlichen Manier nicht auf. Herr Reicher dagegen, der den Rosmer schon bei der ersten deutschen Aufführung des Stückes im Berliner Residenztheater, vor fünfzehn Jahren, neben der unvergeßlichen Charlotte Frohn gespielt hat, wirkte durch seinen edlen, in einigen Momenten fast großen Ton; er ist doch der einzige in diesem Ensemble, der manchmal die Schablone des preußischen Naturalismus verläßt und nach Stil wenigstens zu streben scheint. Auch die Herren Sauer und Reinhardt gefielen in den Episoden des Brendel und des Mortensgord, mit welchen ja einst auch unsere Herren Weisse und Meixner viel Glück hatten.



9. Juni 1900

Mit dem „Probekandidaten“, ihrer besten Vorstellung, haben sich die Berliner gestern verabschiedet. Wenn wir uns nun nach den Resultaten ihres Gastspieles fragen (nicht etwa, dies sei ausdrücklich wiederholt, um irgendwie ihren Wert und ihre Bedeutung zu bestimmen, die ja nicht an unseren, sondern an den Berliner Bedürfnissen zu messen sind, sondern nur um nach unseren Erfahrungen mit ihnen zu beurteilen, ob es für die Wiener Theater rätlich wäre, etwas von ihrer Art anzunehmen), so ist zunächst zu sagen, daß der Wiener Geschmack, der nun einmal vom Schauspieler vor allem verlangt, daß er eine entschiedene Individualität und, wie Schopenhauer es ausgedrückt hat, „ein tüchtiges und ganz komplettes Exemplar der menschlichen Natur“ sei, unter ihnen das, was wir einen ersten Schauspieler nennen, doch gar sehr vermißt

hat. Dies hat freilich den Vorteil, daß keiner von ihnen ein „Star" werden kann, und es erleichtert die Ausbildung eines gemeinsamen mittleren Tones, der bei uns durch das ausbrechende Temperament starker Schauspieler immer wieder bedroht wird. Es hat aber den Nachteil, daß wir auf den Anblick großer Leidenschaften und edler Erregungen verzichten müssen und, bei aller Freude des Verstandes über ihren Eifer und ihren Takt, doch eigentlich niemals erschüttert oder hingerissen werden. Befremdlich ist es uns auch gewesen, daß sie ihrem Naturalismus, der doch nur zur Darstellung des gewöhnlichen ausreicht, auch andere Werke von einer höheren Gesinnung recht gewaltsam anzupassen suchen, statt, wie es unsere Forderung ist, an jede Aufgabe ihre eigenen Mittel zu wenden. So haben sie sich denn auch einen wirklichen Erfolg nur mit den zwei Stücken von Dreyer geholt, mit dem „Probekandidaten" und dem „Winterschlaf". Den Ton Ibsens haben sie nicht getroffen; in seinen Schauspielen waren wir auch verwundert, oft den reinsten Berliner Dialekt zu vernehmen. Im Versstücke haben sie ganz versagt; dazu fehlt ihnen die Macht der Rede und die schöne Gebärde. In den Stücken, die uns schon aus Wiener Aufführungen bekannt waren, konnten sie die Wirkung unserer Darsteller nicht erreichen, nicht einmal in dem doch so berlinischen „Biberpelz". Im vornehmen Lustspiel, im modernen französischen und im klassischen Stücke haben sie sich uns gar nicht gezeigt. Wir behalten sie also in Erinnerung als eine Truppe, die in einer Spezialität, eben der Darstellung behagliche enge Zustände kleiner Menschen schildernder norddeutscher Stücke, ausgezeichnet ist, während unser Deutsches Volkstheater, wenn es im Wiener Stücke vortrefflich ist, sich damit noch lange nicht zufrieden giebt, sondern von Jahr zu Jahr immer ernster bemüht, seine Grenzen zu erweitern, neues Gebiet zu erwerben und allmählich einen schauspielerischen Stil auszubilden, der jeder Gattung, von der Posse bis zur Tragödie, ungefähr zu genügen fähig sein soll.



Zweites Gastspiel

Am 11. Juni 1901

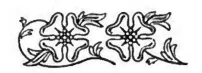
„Die Macht der Finsternis". Den Stil der Berliner kennt man ja vom vorigen Jahre her, und man erinnert sich ihrer sehr

gewissenhaften, sehr gescheiten, mühevollen, nur nach unserem Geschmack manchmal gar zu deutlichen, gar zu exakten Darstellung, die weniger schauspielerisch als litterarisch wirkt und sich mehr an den Verstand als an die Sinne wendet; damals ist ja abgewogen worden, worin wir von ihnen lernen könnten und worin wir unsere Weise doch vorziehen müssen. Aber heuer haben sie einen in Wien noch unbekannten Schauspieler mitgebracht, Herrn Albert Bassermann, der, früher bei Lindau, seit einem Jahre bei Brahm, sich allmählich in die erste Reihe gespielt hat. Er ist ein ganz außerordentliches Temperament, und wenn er in anderen Rollen hält, was er gestern als Nikita angekündigt hat, so kann das Gastspiel eine Bedeutung für uns bekommen, die wir gar nicht erwartet haben. Er macht den Eindruck, eine so starke, echte und große Natur zu sein, wie seit Kainz keine auf der deutschen Bühne erschienen ist.



Am 12. Juni 1901

Die Berliner brachten gestern den „Probekandidaten". Man erinnert sich vom vorigen Jahre her der vortrefflichen Vorstellung, in welcher sich der tüchtige und mannhafte Ernst des Herrn Kayßler, die behagliche Laune des Herrn Rittner und der scharfe Witz des Herrn Reinhardt zur angenehmsten Wirkung verbinden. Neu war Herr Bassermann als Vater Heitmann, den voriges Jahr Herr Nissen gab. Er zeigte sich in der kleinen Rolle wieder als ein höchst merkwürdiger Schauspieler, der jedes Wort geistig zu beleben und manchmal durch eine scheinbar ganz zufällige und absichtslose Gebärde gleich einen ganzen Menschen auszudrücken weiß. Dabei ist er von der größten Zurückhaltung, drängt sich niemals vor und hütet sich, in „Nuancen" zu machen. Er hat die ruhige Sicherheit der großen Naturen.



Am 13. Juni 1901

Ich gestehe, daß Herr Rittner, so sympathisch mir seine hell schmetternde Stimme, die Zuversicht seiner Darstellung und sein ganzes frisch zugreifendes, dreinfahrendes Wesen immer gewesen sind, doch eigentlich nie künstlerisch auf mich gewirkt hat, weil ich, in den „Gläubigern“ wie in seinem Oswald oder seinem Benefeldt, doch immer denselben Herrn Rittner fand, der gar nicht einmal zu versuchen schien, sich zu transfigurieren, sondern in jeder Rolle gleich immer nur wieder sich gab. Aber alle diese Bedenken müssen vor seinem „Fuhrmann Henschel“ verstummen, der wohl zu den höchsten Gestalten der heutigen Kunst gehört. Man kann schlichte Größe eines braven Mannes und das Leiden verletzter Güte, die sich, einmal getäuscht, nicht mehr zu helfen weiß, nicht einfacher, nicht mächtiger ausdrücken, und selten haben wir einen künstlerischen Ausdruck von einer solchen unabänderlichen Geschlossenheit, Wucht und Folge mit solcher Kraft festgehalten gesehen. Die Gestalt hat eine Schwere, eine Fülle, daß man in manchen Momenten unwillkürlich fast an Zeichnungen von Albrecht Dürer denken muß, und man begreift jetzt, daß die Berliner diesen Schauspieler mit unserem Baumeister verglichen haben. Sein Fuhrmann hat wirklich dieselbe, beinahe beklemmende Evidenz und Unleugbarkeit der Darstellung, wie etwa Baumeisters Götz. Auch sonst ist diese Vorstellung der Berliner eine sehr gute, wenn man etwa von jener gewissen Akribie in den kleinen Zügen absieht, die nach unserem Gefühl die Wirkung eher stört: die kräftige Hanne der Frau Lehmann kennt man ja aus dem Burgtheater und auch die Frau Henschel der Frau Müller, der Siebenhaar des Herrn Sauer und der Knecht des Herrn Reinhardt sind vortrefflich.



Michael Kramer

(Drama in vier Akten von Gerhart Hauptmann. Zum ersten Male aufgeführt im Carl-Theater von der Gesellschaft des Berliner Deutschen Theaters am 17. Juni 1901)

Hauptmann ist zuerst wie ein Verbrecher behandelt worden, dann mit Goethe und Shakespeare verglichen, dann von ein ungeduldigen Jugend beschimpft, dies alles in der Zeit von zwölf Jahren: 1889 ausgehöhnt, seit 1895 der Götze der deutschen Philister, 1899 entthront; dabei immer derselbe stille Mann. Weder Haß, noch Ruhm, noch Neid haben ihn je geschreckt oder betäubt oder verwirrt. Wie für ihn geschrieben ist das Wort Goethes: „Wir wollen uns nur im stillen auf dem rechten Wege forthalten und die übrigen gehen lassen, das ist das beste". Diese wunderbare Haltung eines fest in sich ruhenden und geschlossenen Menschen ist ein Beispiel von so hoher Art, daß man es, denke ich, noch empfinden wird, wenn vielleicht, wie es schon geht, eine neue Zeit, von anderen Sorgen bedroht, anderen Leiden gequält, anderen Wünschen erregt als die unsere, seine Werke nicht mehr mitfühlen wird. Wir haben nicht viele, die sich so treu geblieben sind und sich so rein gehalten haben. Von ihm gilt deshalb, was er den Schüler über seinen „Michael Kramer" sagen läßt: „Man hat so den Wunsch, man möchte ein Stück seines Innern sehn."

Seine ersten Werke zeigten einen sehr empfindlichen, leicht verletzlichen, vom Leben zerstochenen Menschen. Der heilige Sebastian mit den vielen Pfeilen, wehrlos angebunden — so wäre vielleicht damals sein Verhältnis zur Welt auszudrücken gewesen. Dazu eine böse Lust, in der eigenen Wunde zu stochern; fast eine Lust am Gefühl seiner Schwäche, wie Gesunde sich freuen, ihre Kraft zu fühlen; fast etwas von einem geistigen Masochismus. Ein „neurasthenischer Iffland" ist er einmal genannt worden. Das war höhnisch gemeint, es trifft aber zu: denn wie sich in den Schauspielen Ifflands der Bürger der kleinen Stadt mit seinen ängstlichen und engen Gefühlen fand, so sah hier der Jüngling einer enorm gesteigerten Zeit sein abgespannt und überreizt unzulängliches Wesen dargestellt. Problematische Naturen sind wir ja damals alle gewesen, den Forderungen nicht gewachsen, die ungestüm an uns zerrten und durch unser Gefühl, daß wir die Erde umzuschaffen

hätten, noch heftiger wurden. Gab es eine Lösung? Die Kunst, hieß es. Es ist dem Menschen gegeben, Leid in Lust zu verwandeln, bloß dadurch, daß er sein Leid anschauen lernt. Wir wußten damals kaum viel von Schopenhauer, aber wir empfanden selbst, daß uns über die quälende Welt nur ihre Anschauung trösten könnte. Die Romantiker hatten es mit der Flucht in den Traum versucht. Wir glaubten an den Traum nicht mehr. Aber wir erfuhren, daß eben das, was erlebt Schmerz ist, angeschaut zur Freude wird. Daher wurden wir Naturalisten, oder man kann ebensogut sagen, daß wir Artisten wurden: wir retteten uns vor dem Leben in die Darstellung des Lebens. Das höchste Werk, das dieser artistische Naturalismus geschaffen hat, ist der Fuhrmann Henschel. Man hat wohl gefragt, was es denn für einen Sinn haben könne, eine so trostlose Begebenheit an so tierisch ergebenen Menschen zu zeigen — warum, wozu? Die Antwort ist: um das Leben ertragen zu können, von dem wir uns wunderbar befreien, wenn wir es fest anblicken. Man denke sich einen sehr weisen Mann von heftigen Schmerzen gequält, der nun die Fassung hätte, seinen Schmerzen so nachzuforschen, daß er über die Betrachtung ihrer Ursachen, ihrer Entstehung, ihrer Entwicklung vor geistiger Freude, sie zu begreifen, ganz die körperliche Qual vergessen würde. Ein sehr feiner Kenner, Herr Max Lorenz, hat vom Henschel geschrieben: „Das dürfte klar sein, daß weder Geschehnisse noch Personen in diesem Drama von vornherein ergreifende Wirkungen und Erschütterungen auszuüben angelegt sind. Der Stoff und die Personen enthalten vielleicht sogar Bestandteile, die leichter zu komischer wie zu tragischer Auffassung reizen könnten. Der Eindruck des Dramas ist dennoch stark und tief. Das kann ich mir nur aus der Ruhe, Sicherheit, Treue und Anschaulichkeit erklären, mit der der Dichter seine Personen hingestellt hat. Es ergreift uns eine Lust des reinen Schauens. Um so genau, so treu, so rein ins Leben schauen und dieses Leben darstellen zu können, muß man eine ungeheure Selbstvergessenheit, eine gewaltige Ruhe der Seele besitzen. Indem der Dichter durch die Treue seiner Darstellung uns zu anhaltendem und staunendem Schauen zwingt, überträgt er auch auf uns ein Stück jener Ruhe, vermöge deren er hat schauen und Eindrücke unverfälscht aufnehmen können. In dieser Ruhe nun liegt das Glücksgefühl, das ein naturalistisches Kunstwerk in uns erzeugen

muß, wenn es Anspruch auf Vollendung erheben darf. Das naturalistische Kunstwerk erhebt und berauscht nicht, aber es glättet und besänftigt. Wir sehen die Erscheinungen in größerer Wahrheit und Reinheit, mit entschleierten Augen und beruhigter Seele. Es ist das ein passives Glücksgefühl."

Passiv? Gewiß, so lange wir nur das fremde Leid damit anschauen. Wie aber, wenn wir etwa lernen könnten, dieselbe Lust des reinen Schauens an unserem eigenen finden? Wenn wir unsere eigenen Zuschauer würden, um, durch eine sehr hohe Macht des Gemütes das betrachtende Wesen von dem handelnden oder leidenden in uns trennend, zugleich, indem wir lachen oder weinen, auch selbst den Anblick unseres Lächelns, unserer Thränen zu genießen? Wenn wir so zu vergeistigen wären, daß wir fähig würden, mit demselben „rein objektiven Interesse", aus welchem Schopenhauer die „geniale Besonnenheit" erklärt, sogar unser Subjekt selbst zu behandeln? Müßten wir dann nicht, darin geübt, immer verwegener Gefahren und Proben aufzusuchen begehren, wie man sich im Theater große Aktionen wünscht, um nur den Schauspieler seine ganze Macht und Leidenschaft entfalten zu sehen? Wären vielleicht die großen Wagenden in der Geschichte nur solche Schauende gewesen, die ihrer Not und Qual zusahen wie der fragende Forscher einem zuckenden Frosche? Giebt es vielleicht einen Punkt, wo das Ästhetische, auf das Subjekt selbst angewendet, aktiv gemacht, ja heroisch werden kann? Sterbende sehen noch einmal auf alles zurück, aber sie lächeln dazu, und ihr Gesicht wird klar, sie haben sich von ihrer Person schon abgelöst. Wie, wenn eine höhere Art sehr freier und fester, ganz Auge gewordener Menschen denkbar wäre, die schon im Leben diesen beglückenden Blick des Todes hätten? Was könnten sie noch fürchten? Was gäbe es noch, das sie nicht wagen dürften?

Solche Gedanken spüre ich um den letzten Akt des „Michael Kramer" schweben. Bei der Arbeit am Henschel, in der höchsten Seligkeit des Schauens, mag es Hauptmann eingefahren sein: wenn man sich selbst so rein ansehen könnte, im Leiden! Ohne Klage, ohne ein Gefühl von Schuld, ohne Reue hinnehmen können, was verhängt ist, und das Schöne daran empfinden ...

Der Maler Michael Kramer wird uns zuerst von seiner Frau, der Tochter, einem Schüler und dem Sohne geschildert. Die Frau, eine verzagte und weinerliche Person, leidet unter ihm; sie versteht

ihn nicht und scheint sich fast vor ihm zu fürchten. Die Tochter, unbegabt, aber verständig und klar, verteidigt ihn: es sei das Verhängnis, daß gerade die Nächsten ihm am fernsten stehen; er habe auch ihr zuweilen weh gethan, aber niemals unrecht, und sie habe immer dabei gelernt; er sei hart, aber wahrhaftig, furchtbar wahrhaftig. Der Schüler schwärmt für ihn: Nur ihm verdanke er es, daß er nicht ganz versumpft ist ... „Was er einem gesagt hat und wie er's that, das vergißt sich nicht. Einen Lehrer wie ihn, den giebt's gar nicht mehr. Ich behaupte, auf wen dein Vater einwirkt, der kann gar nie gänzlich verflachen im Leben. Er wühlt einen bis zum Grunde auf. Man lernt ja von manchem so das und jenes, mir sind auch ganz wackere Leute begegnet: doch immer, dahinter erschien mir dein Vater, und da hielten sie alle nicht recht mehr stand. Er hat uns alle so durchwalkt, uns Schüler, so gründlich, von vornherein, von innen heraus alles umgekrempelt! Die Kleinbürgerseele so ausgeklopft. Man kann darauf fußen, so lange man lebt. Zum Beispiel: wer seinen Ernst gekannt hat, seinen unbeirrbaren Ernst zur Kunst, dem erscheint zuerst alles da draußen frivol". Der Sohn aber, ein verkrüppelter und schmutziger Mensch, tückisch, liederlich und gierig, scheint davon nichts zu spüren: er haßt den Vater. „Wenn Vater Moral donnert, weißt du ja wohl, so halt' ich mir bloß noch die Ohren zu. Im übrigen macht es mir keinen Effekt. Herr Gott, ja! Ihr seid mir so fremd geworden ... Sag' mal: wo bin ich denn eigentlich hier? ... Wo denn? Wo bin ich denn eigentlich, Mutter? Die Michaline, der Vater, du, was wollt ihr? Was habt ihr mit mir zu schaffen? Was geht ihr mich alle im Grunde an? ... Ihr könnt mir nicht helfen, sag' ich euch. Und wenn ihr mir's etwa noch mal zu bunt macht, dann passiert vielleicht was ... irgend was mal, Mama, daß ihr alle vielleicht 'n verdutztes Gesicht macht! Da hat dann die liebe Seele Ruh'!" Das ist seine Antwort auf die Bitten der warnenden Mutter.

Erst im zweiten Akt sehen wir Kramer. Er ist „ein bärtiger Mann über Fünfzig, mit vielen weißen Flecken am schwarzen Bart und Haupthaar. Sein Kopf sitzt zwischen zu hohen Schultern. Er trägt den Nacken gebeugt, wie unter einem Joch. Seine Augen sind tiefliegend, dunkel und brennend, dabei unruhig. Er hat lange Arme und Beine, sein Gang ist unschön, mit großen Schritten.

Sein Gesicht ist blaß und grüblerisch. Er ächzt viel. Seine Sprechweise hat etwas ungewollt Grimmiges. Mit den unförmigen, spiegelblank geputzten Schuhen geht er sehr auswärts. Sein Anzug besteht in schwarzem Gehrock, schwarzer Weste, schwarzen Beinkleidern, veralteten Umlegekragen, Oberhemd und schwarzem Schlipsbändchen, tadellos gewaschen und tadellos gehalten. Die Manschetten hat er aufs Fensterbrett gestellt. Es ist alles in allem eine absonderliche, bedeutende, nach dem ersten Blick eher abstoßende als anziehende Erscheinung". Man hat sogleich das Gefühl, daß er sich vor den Menschen verbergen will und anders thut, als er eigentlich ist. Wir möchten ihn wohl gekannt haben, wie er war, bevor er sich „durchgewunden" hat. Er spricht sehr resigniert: „Immer arbeiten, arbeiten, arbeiten. Hör'n Se, wir müssen arbeiten. Wir schimmeln sonst bei lebendigem Leibe. Hör'n Se, Arbeit ist Leben . . . 'n Mann muß Familie haben. Das ist ganz gut, das gehört sich so . . . Pflichten, Pflichten, das ist die Hauptsache. Das macht den Mann erst zum Manne, hör'n Se. Das Leben erkennen im ganzen Ernst, und hienach, seh'n Se, mag man sich darüber erheben." Aber dazu muß man einsam sein. Der Ernst gedeiht nicht unter den Menschen. „Das Eigene, das Echte, Tiefe und Kräftige, das wird nur in Einsiedeleien geboren. Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler." Er sagt dies ganz einfach, ganz unpathetisch, aber wir fühlen doch leise, wie schwer ihm seine scheinbar so sichere und starke Haltung wird. Er kann doch einen tiefen Schmerz nicht verheimlichen: den Schmerz um seinen Sohn: „Hör'n Se, als damals mein Junge zur Welt kam — ganze vierzehn Jahre hab' ich gewartet, da brachte mir die Frau den Arnold zur Welt. Hör'n Se, da hab' ich gezittert, hör'n Se. Den hab' ich mir eingewickelt, seh'n Se, und hab' mich verschlossen in meine Klause, und hör'n Se, das war wie im Tempel: Da hab' ich ihn dargestellt, seh'n Se, vor Gott. — Ihr wißt gar nicht, was das ist, so 'n Sohn! Ich hab' es, wahrhaftiger Gott, gewußt. Ich hab' mir gedacht: Ich nicht, aber du! Ich nicht, dacht' ich bei mir: du vielleicht!" Aber der Bursche ist ein Taugenichts, ein „Lotterbube und weiter nichts," ein schlechter Mensch, ein gemeiner Mensch, eine niedrige Seele, feige und niedrig. „Der Lump hat so viel Talent, man möchte sich alle Haare ausraufen. Wo Unsereiner sich mühen muß, man quält sich Tage und Nächte lang, da fällt

dem das alles bloß so in den Schoß. Seh'n Se, da haben Se Skizzen und Studien. Ist das nicht wirklich ein Jammer, hör'n Se? Wenn er sich hinsetzt, wird auch was. Was der Mensch anfängt, hat Hand und Fuß. Seh'n Se, das sitzt, das ist alles gemacht, da könnte man bittre Thränen vergießen ... Das ist der Wurm meines Lebens, seh'n Se. Das frißt mir am Mark!" Er versucht es immer wieder, auf ihn zu wirken, er wirbt, er „buhlt" förmlich um das Vertrauen des Knaben. „Arnold, regt sich denn gar nichts in dir? Fühlst du denn nicht, daß wir Martern leiden? Sage etwas! Verteidige dich! Sage doch etwas, wie Mann zu Mann. Sprich meinetwegen wie Freund zu Freund. That ich dir unrecht? Belehre mich doch! Rede! Du kannst doch reden wie wir. Warum kriechst du denn immer vor mir herum? Die Feigheit veracht' ich, das weißt du ja. Sage: mein Vater plagt mich. Er ist wie der Teufel hinter mir her. Sag' das und sag' es ihm frei heraus. Sage mir, wie ich mich bessern soll. Ich werde mich bessern, auf Ehrenwort. Oder meinst du, ich habe in allem recht? Arnold, hier reich' ich dir meine Hand. Da, nimm sie, hier ist sie, ich will dir helfen. Nimm mich zum Kameraden an, nimm mich zum Freund an in zwölfter Stunde! Aber Arnold, die zwölfte Stunde ist da. Täusche dich nicht, daß sie wirklich da ist. Raffe dich, reiße dich über dich selbst. Du brauchst nur zu wollen, dann ist es geschehen. Thue den ersten Schritt zum Guten, der zweite und dritte geht sich von selbst. Ja? Willst du? Willst du dich bessern, Arnold?" Aber es ist alles umsonst: der Bursche verstockt sich nur immer höhnischer und trotziger.

Der dritte Akt führt nun auf eine hastige und technisch recht ungeschickte, gleichsam unwillige Art den Untergang des Sohnes herbei. Er begehrt die Tochter eines Wirtes, eine leichtsinnige und leere Person. Von ihr abgewiesen und ausgespottet, von betrunkenen und rohen Menschen gereizt und verhöhnt, zieht er in seiner Verwirrung von Zorn, Scham und Angst einen Revolver, mit dem er schon immer gespielt hat, die Waffe wird ihm entwunden, er rennt fort, man setzt ihm nach, er stürzt sich in den Fluß. Und nun sehen wir im vierten den Alten an seiner Leiche, furchtbar ruhig, wie um zehn Jahre gealtert, mit einem seltsamen Schein um sein ganzes Wesen, wie verklärt und zum tiefen Verstehen gereift. „Wenn erst das Große ins Leben tritt, hör'n Se, dann ist alles Kleine wie

weggefegt. Das Kleine trennt, das Große, das eint, seh'n Se. Das heißt, man muß so geartet sein. Der Tod ist immer das Große, hör'n Se: der Tod und die Liebe, seh'n Se mal an. Wissen Sie, was ich heut morgen gemacht habe? Lieblingswünsche zu Grabe gebracht. Still, stille für mich. Ganz stille für mich, seh'n Se. Hör'n Se, das war ein langer Zug. Kleine und große, dick und dünn. Jetzt liegt alles da wie hingemäht ... Ich bin vielleicht nicht so zerstört, als Sie denken, und nicht so trostlos, wie mancher meint. — Der Tod, seh'n Se, weist ins Erhabene hinaus. Seh'n Se, da wird man niedergebeugt. Doch was sich herbeiläßt, uns niederzudrücken, ist herrlich und ungeheuer zugleich. Das fühlen wir dann, das sehen wir fast, und, hör'n Se, da wird man aus Leiden — groß ... Was haben die Gecken von dem da gewußt: diese Stöcke und Klötze in Mannesgestalt!? Von dem und von mir und von unseren Schmerzen!? Sie haben ihn mir zu Tode gehetzt. Erschlagen wie so 'n Hund. Das haben sie, denn das kann ich wohl sagen. — Und seh'n Se, was konnten sie ihm denn thun? Nun also: Tretet doch her, ihr Herren! Immer seht ihn euch an und beleidigt ihn! Immer tretet herzu und versucht, ob ihr's könnt! Das ist nun vorbei! 's ist gut, wie er daliegt! 's ist gut! 's ist gut! Ich habe den Tag über hier gesessen, ich habe gezeichnet, ich habe gemalt, ich habe auch seine Maske gegossen. Dort liegt sie, dort, in dem seidenen Tuch. Jetzt giebt er dem Größten der Großen nichts nach. (Er deutet auf die Beethoven-Maske.) Und will man das festhalten, wird man zum Narren. Was jetzt auf seinem Gesicht liegt, das alles hat in ihm gelegen. Das fühlt' ich, das wußt' ich, das kannt' ich in ihm und konnte ihn doch nicht heben, den Schatz. Seh'n Se, nun hat ihn der Tod gehoben. — Nun ist alles voll Klarheit um ihn her, das geht von ihm aus, von dem Antlitz und, hör'n Se, ich buhle um dieses Licht, wie so 'n schwarzer, betrunkner Schmetterling. — Hör'n Se, man wird überhaupt so klein: Das ganze Leben lang war ich sein Schulmeister. Ich habe den Jungen malträtiert, und nun ist er mir so ins Erhabne gewachsen. Ich hab' diese Pflanze vielleicht erstickt. Vielleicht hab' ich ihm seine Sonne verstellt: dann wär' er in meinem Schatten verschmachtet. Aber seh'n Se, er nahm mich nicht an, und wenn ihm vielleicht der Freund gefehlt hat ... Ich durfte der Freund nicht sein. Als damals das Mädchen bei mir war, da

hab' ich ... da hab ich mein Bestes versucht. Doch da kriegte das Böse in ihm Gewalt, und wenn das Böse in ihm Gewalt kriegte — da that es ihm wohl, mir wehe zu thun. Reue? Reue kenne ich nicht! Aber ich bin zusammengeschrumpft. Ich bin ganz erbärmlich vor ihm geworden. Ich sehe zu diesem Jungen hinauf, als wenn es mein ältester Ahnherr wäre! ... Es giebt ja Leute, die ängstlich sind. Ich bin aber doch der Meinung, man soll sich nicht ängsten in der Welt. Die Liebe, sagt man, ist stark wie der Tod. Aber kehren Se getrost den Satz mal um: der Tod ist auch mild wie die Liebe. Hör'n Se, der Tod ist verleumdet worden, das ist der ärgste Betrug in der Welt!! Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück. Das große Leben sind Fieberschauer, bald kalt, bald heiß. Bald heiß, bald kalt! ... Ihr thatet dasselbe dem Gottessohn! Ihr thut es ihm heut wie dazumal! So wie damals, wird er auch heut nicht sterben! Die Glocken sprechen, hören Sie nicht? Sie erzählen's hinunter in die Straßen: die Geschichte von mir und meinem Sohn. Und daß keiner von uns ein Verlorner ist! — Ganz deutlich versteht man's, Wort für Wort: Heut ist es geschehen, heut ist der Tag! — Die Glocke ist mehr als die Kirche! Der Ruf zum Tische ist mehr wie das Brot! — Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du gejauchzt! — Und was hast du gewußt? — Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jenes ist es nicht, aber was ... was wird wohl sein am Ende???"

Die rauhe Form und das Unpathetische der ernsten Gestalt trifft Herr Reinhardt sehr gut, aber das „aufwühlende" Wesen des Animatore, als welchen ihn der Schüler doch schildert, schien mir zu fehlen und die Verklärung der letzten Scene in der unfreien Art des monotonen Schauspielers fast zu ersticken; doch sei konstatiert, daß er auf das Publikum trotzdem stark gewirkt hat. Den dumpfen Sohn gab Herr Kayßler in seiner sehr echten, wenn auch ein bißchen farblosen, doch überzeugenden Weise. Glänzend war Frau Lehmann in der Episode des leichtfertigen Mädchens. Frau Trenner als Michaline Kramer und Herr Sauer als Schüler schlossen sich mit Takt in guter Haltung an. Die Zustimmung

des Publikums, nach dem zweiten Akt sehr laut, ließ nach dem dritten etwas nach, um sich nach dem vierten neu belebt zu erheben.



Am 22. Juni 1901

„Stockmann ist zum Teil ein grotesker Bursche und ein Strudelkopf", hat Ibsen einmal selbst über seinen „Volksfeind" gesagt. Man darf zweifeln, ob er immer so von ihm gedacht hat; er erinnert sich vielleicht nur nicht mehr. Als er ihn im Zorn schuf, wird er wohl eher gemeint haben, einen Helden gegen die verruchte Welt der Kleinen aufzustellen. Aber seine Größe war es, diesen doch so plastisch einzuschließen und abzugrenzen, daß auch aus ihm ein endlicher Mensch wurde, kein Phantom, wie meistens bei den Epigonen, sondern „zum Teil" ein Held, „zum Teil" ein Narr, wie sich eben in den Menschen schon „Blut und Urteil" (nennt es Shakespeare) seltsam mischt und in den paar guten vielleicht noch seltsamer als in den anderen. Wir haben heute die Empfindung, daß das Außerordentliche, das in den großen Momenten hervorragender Menschen erscheint, durch eine uns unbekannte und unverständliche Einrichtung der Natur immer mit allerhand Verkehrtheiten verbunden sein müsse, die geradezu komisch sind, als ob es durch diese gleichsam bezahlt werden müßte. Darum gilt es den Leuten immer für „excentrisch", wenn es nicht gar geradezu lächerlich auf sie wirkt. Es ist das Verhängnis bedeutender Menschen, daß erst die Nachwelt, die von ihren Schrullen nichts mehr weiß, sondern sich an das Werk oder an die That hält, ihren Sinn begreifen kann, während sich die Mitlebenden immer daran stoßen, daß auch die Träger kühner Gedanken oder guter Handlungen in der Nähe doch nur begrenzte und wunderliche Menschen sind. Dies stellt Herr Bassermann an seinem Stockmann mit einer Kunst dar, die schon für ihre Entsagung bewundert werden muß. Sie verzichtet ja auf die stärksten Wirkungen der Rolle. Ein Schauspieler, der nur an den Erfolg denkt, würde es niemals wagen, den „Strudelkopf" im Stockmann zu zeigen, schon weil sich die Galerie den Helden immer so denkt, wie es keinen giebt, und desto dankbarer ist,

auf der Bühne zu finden, was ihr das Leben versagt. Herr Bassermann aber strebt ein viel geistigeres Vergnügen an, indem er die Gestalt tief in Ironie taucht und uns spüren läßt, daß in diesem Stockmann ja doch schon der Gregers Werle keimt. Das Närrische eines guten, aber ganz weltblinden Menschen drückt er mit den geistreichsten Einfällen durch die feinsten Züge aus, und schon in seinem Blick, der sich mit jeder inneren Stimmung verändert, aber an welchem alle äußeren Bilder abzugleiten scheinen, in dieser zugleich lebhaften und doch stumpfen Art zu schauen ist der ganze Mensch enthalten. Neben ihm wirkt Herr Reinhardt sehr, der als Aslaksen wieder sein Talent bewährt, aus lauter kleinen Nuancen doch eine runde Gestalt entstehen zu lassen. Die Frauen werden von Frau Lehmann und Fräulein Heims in der ruhigen und taktvollen Art dieser Damen gegeben.



Am 28. Juni 1901

Die Berliner gaben gestern das „Lumpengesindel", das man von ihnen schon vor zwei Jahren im Raimund-Theater gesehen hat. Neu waren Herr Schwaiger als Polke für Herrn Nissen, Fräulein Heims als Else für Fräulein Trenner, Herr Bassermann als Faßmann für Herrn Biensfeldt, Frau Lehmann als Mieze für Frau Eberty und unser Burg, vom Raimund-Theater her bekannt und geschätzt, jetzt bei Berger in Hamburg, als Plattner für Herrn Martin. Herr Bassermann machte sich den Spaß, da mit der einseitigen Charge nicht viel zu holen ist, eine Stimmkopie des Kainz einzulegen, eine verblüffende Nachahmung seiner merkwürdigen Art, ganze Sätze tonlos abzujagen, aber dann plötzlich den ganzen angesammelten Accent in ein einziges Wort, ja in eine einzige Silbe so zusammenzupressen, daß sie davon wie ein Pfeil hinausgeschleudert wird. Frau Lehmann trifft sehr gut, was man die Unschuld der Gemeinheit nennen könnte, jene natürliche Verdorbenheit roher Weiber, gegen die man so wehrlos ist, weil man sie als eine notwendige und unabänderliche Thatsache empfindet. An Fräulein Heims gewöhnt man sich von Rolle zu Rolle mehr und befreundet sich fast mit ihr. Sie ist gar keine Schauspielerin;

sie scheint überhaupt nicht zu wissen, daß es eine Kunst der Verwandlung giebt, sondern läßt nur immer ihr Wesen wirken. Aber dieses hat, so dürftig es zuerst scheint, eine stille Wärme und einen so weichen Klang, daß man sich ihm allmählich gar nicht mehr entziehen kann. Herr Burg hat seine guten Eigenschaften bewahrt, seinen Takt, seine Einfachheit und die feine Kunst, durch ganz kleine und unscheinbare, ja fast unmerkliche Züge fest und klar zu charakterisieren. Er wird jetzt in Hamburg sehr gefeiert und hat besonders mit seinem Oswald außerordentlich gewirkt. Daß man ihn und Herrn Schildkraut ziehen ließ, gehört auch zu den Wiener Unbegreiflichkeiten. Wir versorgen die ganze Welt mit Talenten und selbst verarmen wir dabei.



Von der Reise

19. September 1900

Zwei Tage in Hamburg, um die Anfänge des neuen deutschen Schauspielhauses, einen Tag in Berlin, um die Secessionsbühne zu sehen. Die ganze Zeit mit Direktoren, Schauspielern, Autoren zusammen, also immer unter Leuten, die sich an der Entwicklung des deutschen Theaters beteiligen. Dabei ist mir wieder aufgefallen, in welchem höchst sonderbaren Zustand sich dieses jetzt befindet: in einem Zustand der Erregung und Erwartung, wie vielleicht noch nie.

Wir haben uns in Hamburg gegenseitig lachend gefragt: warum sind wir eigentlich so aufgeregt? Ein neues Theater ist für die Stadt, in der es entsteht, gewiß von Bedeutung. Aber was geht uns schließlich Hamburg an? Was macht schließlich ein Theater mehr für das Ganze aus? Freilich, da ist der seltsame Mann, der es leiten soll. Baron Berger drückt seiner Sache einen persönlichen Reiz auf, dem sich niemand entziehen kann. Er selbst weiß ganz gut, woran dies liegt, und er hat es neulich auf das einfachste ausgesprochen: „Ich habe hier eine Heimat gefunden, weil es mir hier erst möglich geworden ist, meinen eigentlichen Beruf auszuüben." Das ist es aber gerade, was heute so vielen Menschen fehlt, auch begabten, sogar großen. Sie mögen durch ihre Person wirken, wir sind aber niemals sicher, ob sie in ihrem „eigentlichen

Berufe" stehen; wir können sie uns auch in anderen denken. Nun meint man ja freilich, die Wirkung eines Menschen werde allein durch die Kraft und den Inhalt seiner Person bestimmt, durch das innere Wesen, das er in seinen Werken zu äußern vermag. Es ist aber klar, daß der Grad dieser Äußerung nicht in jedem Material derselbe sein wird. Jeder weiß doch, daß dieselbe Linie in Leder gepreßt ganz anders wirkt, als etwa in Holz geschnitten. Jeder weiß, daß eine Linie, um ihre höchste Schönheit zu erreichen, ein ganz bestimmtes Material verlangt; in jedem anderen scheint sie entkräftet. Das Material des Menschen ist nun sein Beruf. Für jede besondere Natur giebt es eine besondere Thätigkeit, in der allein sie sich ganz entfalten kann. Ungefähr mag sie sich schon auch in anderen vernehmlich machen, aber doch immer nur wie in einer fremden Sprache, in der man sich ja auch zur Not verständigt, aber doch das Feinste, das Beste, das man zu sagen hätte, leider bei sich behalten muß. Den meisten Menschen unserer Zeit geschieht es, daß sie ihr ganzes Leben hindurch nicht dazukommen, einmal zu uns in ihrer eigenen Sprache zu reden. So vernehmen wir von ihnen immer nur das Gröbste und müssen mehr erraten, was sie denn dabei ernstlich gemeint haben mögen. Sonderbar ist, daß sie das nicht einmal sehr schmerzlich zu empfinden scheinen, sondern sich an solchen beiläufigen und rohen Ausdrücken genügen lassen. Vor vielen zeichnet sich Baron Berger eben dadurch aus, daß es ihn drängt, sich nicht bloß ungefähr, sondern ganz präzise auszudrücken, und daß er deshalb mit einer wahren Leidenschaft nicht abgelassen hat, nach dem Berufe zu ringen, den er nun einmal, nach manchen Versuchen, als das einzige Material erkannt hat, sein Inneres ganz zu äußern. Der Ernst, die Energie, die er dabei gezeigt hat, und der feste Glaube an sich selbst sind es, die allen Worten, die er sagt, allen Werken, die er thut, einen seltenen Reiz, ja ich zögere nicht zu sagen: einen ganz eigenen Zauber verleihen. Aber auch diese erklären uns doch noch immer die ungewöhnliche Teilnahme nicht, die sein Theater erregt hat. Es war fast komisch. Was konnten wir denn erwarten? Es mußte uns doch klar sein, daß sich in den ersten zwei Vorstellungen das Wesen eines Theaters gar nicht zeigen kann. Die Kräfte sind noch nicht eingespielt, ein gemeinsamer Ton kann sich doch erst allmählich durch Gewöhnung bilden, die eigentliche Thätigkeit des Direktors, die Erziehung der Leute zu

Organen seines Willens, kann nach Monaten erst beginnen. Wir sehen eigentlich nur seine Stoffe; wie er sie behandelt, was allein doch seine Bedeutung entscheiden wird, wird viel später erst sichtbar werden. Woher also jene Erwartung und Erregung?

Ganz so war es auch mit der ersten Vorstellung der Secessionsbühne in Berlin. Der alte schlechte Saal eines abscheulichen Theaters in jener zudringlichen Weise aufgeputzt, die wir in Wien „falsche Secession" nennen. Ein altes Stück, die „Komödie der Liebe", von mäßigen Schauspielern in der alten Weise dargestellt. Nirgends ein besonderer Zug, nirgends ein eigener Ton. Es ist nun sehr klug von den Berlinern, daß sie ein solches Unternehmen junger Leute, auch wenn es ganz unfertig und unsicher auftritt, zunächst mit großer Geduld, ja mit einer Güte behandeln, an der wir uns ein Beispiel nehmen könnten. Es ist ja das Traurige bei uns, daß wir den bloßen Versuch niemals gelten lassen wollen und von Anfängen verlangen, immer gleich fertig und vollkommen zu sein. Ich habe die Berliner dabei wirklich um das schöne Interesse beneidet, das ihr Publikum für jedes Experiment hat. Ich habe aber doch die Hast, die Erregung nicht recht begreifen können, mit welchen alle Teilnehmer einer Vorstellung folgten, an der doch eigentlich von neuen Dingen nichts zu sehen war.

In Gesprächen mit Direktoren, Schauspielern oder Autoren wird das besonders merkwürdig. Sie alle scheinen jetzt in einer ungeheuren Angst zu leben, wie vor einem Gewitter, das so beklemmend in der Luft liegt, daß man nur den einen Wunsch noch hat, es möge endlich ausbrechen. Es scheint ihnen allen gewiß zu sein, daß es jeden Tag losgehen kann. Was? Das sagt keiner, offenbar weiß es keiner. Sie haben nur das Gefühl, daß auf dem deutschen Theater irgend etwas geschehen muß, daß irgend etwas längst in der Stille reif geworden ist, und daß es sich nur noch darum handeln kann, wer es sein wird, der die Frucht vom Baume schüttelt. Man muß diese Leute, die die großen deutschen Theater leiten, über ihre eigenen Vorstellungen sprechen hören. Sie thun das mit einer Scham, ja mit einer Erbitterung, die man gar nicht gleich begreift. Man hört nur heraus, daß alles, was sie zu thun gezwungen sind, ihrem eigenen Gefühle durchaus widerspricht. Den Autoren sind die Stücke verhaßt, die sie schreiben müssen. Den Direktoren ist die heutige Form der Darstellung fast unerträglich

geworden. Jeder verabscheut das, was er thut. Jeder wundert sich, daß das Publikum es sich noch immer gefallen läßt. Jeder hat den anderen im Verdacht, dieser werde vielleicht der Mutige sein, der uns endlich von der elenden Routine befreit. Daher diese unglaubliche Aufregung unter allen, wenn irgendwo ein neuer Direktor, ein neuer Autor erscheint, ein neues Theater beginnt, irgendwo ein neuer Wille sich regt. Unruhig fahren da alle aus dem Schlafe auf: vielleicht ist es der — er muß ja endlich kommen, es muß ja endlich geschehen! Und mit einem wunderlich aus Erleichterung und Enttäuschung gemischten Gefühle gewahren sie dann, daß es wieder nichts gewesen ist. Sie mögen es doch keinem gönnen, der Erlöser zu sein, der die neue Form bringt. Und doch sehnen sie sich alle zitternd nach ihr und können sie vor Ungeduld schon gar nicht mehr erwarten. Alle diese Leute, die irgendwie das deutsche Theater mitbestimmen, haben ein schlechtes Gewissen. Sie glauben an ihr eigenes Thun nicht mehr, sie handeln gegen ihre eigene Überzeugung. Sie schämen sich im Innern ihrer Erfolge. Und sie wundern sich jeden Tag selbst, daß es das Publikum noch immer nicht merkt. Morgen wird einer kommen, der die neue Form gefunden hat, und dann ist es mit uns allen aus — das ist das Gefühl, das jeder von ihnen hat. Aber warum sucht sie dann keiner, diese neue Form einer Darstellung, die aus unseren Bedürfnissen geholt wäre, statt immer nur wieder eine unwirksam gewordene Manier mit schlechtem Gewissen nachzuahmen? Weil keiner den Mut hat, keiner den Mut haben kann, da doch unsere Theater alle auf das Geschäft angewiesen sind. Jeder sagt einem: „Glauben Sie denn, mir ist das nicht auch entsetzlich, wie bei mir gespielt wird? Und glauben Sie, ich möchte nicht wissen, wie man spielen sollte? Ein Theater, das wirken könnte, denke ich mir ganz anders, und ich brenne danach, es einmal zu zeigen. Aber das Publikum! Das bindet uns doch allen die Hände! Es weiß ja niemand, ob es im Publikum auch schon Leute genug giebt, denen wie uns die alte Form der Darstellung unerträglich geworden ist. Gewiß giebt es solche Leute; es ist ganz undenkbar, daß es sie nicht geben sollte. Aber wir kennen sie nicht. Sie kommen nicht in unsere Theater. Wer in unser Theater kommt, ist aus Gewohnheit oder Trägheit noch im alten Geschmack befangen. Von diesem schlechten Teil der Nation leben wir. Versuche ich nun eine neue Form, so verliere

ich ihn; die Alten, die Trägen bleiben aus. Dafür werde ich freilich einen anderen Teil gewinnen. Aber wie groß ist dieser? Kann er mir jenen ersetzen? Und — die Hauptsache: wie lange wird es dauern, bis sich der Austausch vollzieht? Die Alten bleiben mir sofort aus. Aber stellen sich die anderen dafür auch sofort ein? Jene, die sich längst abgewöhnt haben, in ein Theater zu gehen, weil sie zu oft enttäuscht worden sind, um noch irgend einem Versprechen zu trauen? Werden sie nicht am Ende glauben, daß es auch nur wieder eine Reklame ist? Zögern sie aber, treten sie nicht sogleich für jene Ausbleibenden ein, und ist mein Theater, während sie es sich noch überlegen, auch nur drei Wochen lang leer, so muß ich zusperren. Meine Gagen sind so groß, daß ich zweitausend Mark täglich einnehmen muß, um nur die Kosten zu decken. Wie wollen Sie, daß ich da ein Experiment wagen soll, das mir gewiß mein altes Publikum nimmt und ein neues vielleicht erst in drei, in fünf Monaten giebt? So lange kann ich nicht warten! Da muß ich schon bei der Routine bleiben. Und mein Trost ist, daß es ja allen anderen ebenso geht: Keiner kann los, wir sind alle in unseren eigenen Schlingen gefangen!"

Das ist das Dilemma, das sich heute dem deutschen Theater stellt: Alle haben zugleich eine ungeheure Sehnsucht nach Erneuerung der Form und eine ebensolche Angst vor ihr. Wer wird es lösen? Das könnte nur einer sein, in dem das Bedürfnis, jene Erneuerung zu erleben, so herrisch geworden wäre, daß er alles andere darüber vergißt, daß ihm dafür kein Preis zu hoch ist, daß er kein Publikum mehr kennt und mit seiner ganzen Existenz zu bezahlen bereit ist.



22. Dezember 1900

Von Scene zu Scene hat sich Frau Agnes Sorma gestern, als Nora, bei einem merkwürdig spröden Publikum den Erfolg förmlich erst ertrotzen müssen. Es war recht seltsam, dieselben Leute, die sonst über jeden kleinen Berliner gleich vor Begeisterung außer sich sind, sich gegen die größte Schauspielerin, welche die Norddeutschen heute haben, die einzige von einer europäischen Bedeutung, geradezu wehren zu sehen. Sie thut freilich auch gar nichts für das Publikum; ja, dieses scheint für sie gar nicht zu existieren. Sie

ist von einer Einfachheit und einer Wahrheit, wie wir sie nur noch an den großen Italienerinnen, der Duse oder der Varini, kennen. An diese erinnert sie auch durch das prachtvolle Tempo ihrer Rede (man merkt, daß sie jahrelang mit Kainz zusammen gespielt hat) und durch eine unglaubliche Macht, das leiseste Gefühl, jeden Einfall, jede vorbeihuschende Laune sogleich auf ihrem wunderbar beweglichen und veränderlichem Gesichte erscheinen zu lassen. Eben noch müde, gelangweilt oder verhärmt, mit einem tief frauenhaften Zug des Leidens um den Mund, ist dieses im nächsten Augenblick in das strahlende Antlitz eines unberührten Kindes verwandelt, und plötzlich wieder, während die Lippen noch lachen und die Zähne lustig glänzen, sind ihre eben noch so schelmischen, ja listigen Augen auf einmal vor Thränen ganz grau geworden. In dieser Kunst der feinen Übergänge ist sie ganz einzig, und es giebt wohl kaum eine zweite deutsche Schauspielerin, die so zuhören kann: man braucht kein Wort ihres Partners zu verstehen, man sieht jedes an ihr. Dabei „macht“ sie eigentlich gar nichts, zieht kaum die Brauen zusammen oder wirft, leise verächtlich, die Lippen ein wenig auf oder zuckt nur mit ihren seltsam nervösen und fieberhaften Händen, aber dies alles ist so vergeistigt und beseelt, offenbar mit ihrem tiefsten Wesen so geheimnisvoll verbunden, daß es stärker wirkt, als die größten theatralischen Schreie und Grimassen. Nun, über das alles soll noch ausführlicher gesprochen werden, bis sie sich erst in anderen Rollen, und besonders als Rautendelein, gezeigt haben wird. Dann wird sie ja auch den ganzen großen Erfolg haben, der ihr gebührt. Darum ist mir nicht bange: denn der Wiener hat manchmal seine Launen, aber sein Gefühl für echte Kunst ist am Ende doch stärker.



2. April 1901

Seit einem Jahre hören wir in einemfort von einer „Secession“ im Theater reden. Das ist die neueste Losung. Es giebt nicht viele, die sich dabei eigentlich etwas zu denken wissen; man hat auch noch kein deutliches Programm vernommen. Es heißt nur, daß nun auch im Theater geschehen soll, was in der Malerei schon geschehen ist; und man beruft sich dabei auf die tiefe Unzufriedenheit

mit den üblichen Formen des Theaters. Man sagt: Die Gebildeten wenden sich immer mehr von ihm ab; die Dichter verzweifeln, auf ihm noch wirken zu können; es bedeute künstlerisch nichts mehr; es sei, nach einem Worte der Goncourts, zum Zirkus geworden; man ziehe es vor, Dramen lieber bei sich zu Hause zu lesen, als sie dargestellt zu sehen, da die unzulänglichen Mittel unserer Bühnen, die grotesken Unarten unserer entweder steif stolzierenden oder naturalistisch verwahrlosten Schauspieler doch nur jeden Eindruck verderben; es sei endlich an der Zeit, einen neuen „Stil“ zu begründen. So hört man mit Heftigkeit überall versichern, und man ist gar nicht abgeneigt, zuzustimmen. Nur erfährt man leider nie, was denn eigentlich geschehen, wie der neue Stil denn eigentlich aussehen soll. Dies hat noch niemand zu zeigen versucht, sondern man begnügt sich einstweilen, da das Dramatische in der alten Form auf der Bühne nicht mehr zu wirken scheint und man eine neue noch nicht gefunden hat, die Theater mit anderen Künsten anzufüllen: man stellt Bilder, trägt Gedichte vor. Nun, ich meine: man wird schon wieder darauf kommen, daß sich auf dem Theater nur, was dramatisch ist, behaupten kann und daß es zum Wesen des Dramatischen gehört, eine innere Handlung so mit einer äußeren zu verbinden und in sie zu verstricken, wie in unserem Leben Freiheit und Notwendigkeit verkettet sind. Bis man aber dies wieder erkennt, in der Pause sozusagen, kann es uns nur erwünscht sein, wenn sich nun einmal die Lyrik auf der Bühne versucht, besonders da ja den Deutschen die Fähigkeit, Gedichte zu genießen, noch immer fehlt — es giebt unter uns noch immer „Gebildete“, die niemals gelernt haben, Verse anzuhören. Einen solchen Versuch machen die „Secessionsgesänge“. Der Vorhang geht auf, und wir erblicken in einem ungewissen und fahlen Licht, vor einer falsch secessionistischen Dekoration von langen Blumen und Schwänen einen Herrn, so zwischen 1820 und 1830 gekleidet, am Klavier, einen anderen hinter einem Postament, und auf einem Stuhle eine Dame in hieratischer Haltung, wie eine sinnende Sibylle, mit grellroten Haaren, die Lippen sehr rot, so vage an einen Mucha erinnernd. Der Herr hinter dem Postament, Herr Rosé, spricht, während es immer dunkler wird, ein Gedicht, „Ablösung“ von Reinick. Er spricht es ganz korrekt, wie eben jedermann Gedichte spricht, und geht dann ab. Jetzt regt sich die Sibylle, Fräulein Dyas, und fängt, während

grell bald rote, bald blaue Flammen zucken, von dem anderen, Herrn Laszky, begleitet, nun dasselbe Gedicht zu singen an; beim letzten Vers erscheint drohend Herr Rosé als Tod hinter ihr, sie sinkt zurück, „malerische“ Gruppe. In ähnlicher Weise werden Gedichte von Dehmel, Marie Madéleine, Bierbaum und Falke gesprochen, gesungen, gemimt, getanzt und gespielt, mit leichten Veränderungen des Kostüms und manchem Wechsel der Beleuchtung, immer genau so, wie sich das große Publikum das „Secessionistische“ vorstellt, was gar nicht so leicht zu treffen sein muß; nur mit einer Musik, die beruhigend unsecessionistisch ist. Das Publikum ist denn auch sehr zufrieden und klatscht nach jeder Nummer immer stärker, am stärksten nach dem „Nachtschwärmer“ von Gustav Falke, dessen man sich aus dem Simplicissimus entsinnt, und dem „lustigen Ehemann“ von Otto Julius Bierbaum, den es mit seinem allerliebsten Refrain: „Kling, klang, Gloribusch, ich tanz' mit meiner Frau“ sich entzückt wiederholen läßt. Damit wir aber nicht zu übermütig werden, wurde vorher „Zum Einsiedler“, nachher „Servus, Herr Stutzerl“ gegeben, zu welchen übrigens die Melodien des Herrn Laszky auch ganz gut passen würden.



Am 3. Mai 1901

Herr v. Wolzogen mit seinem „Überbrettl“. Man weiß von dem Erfolge, den es in Berlin gehabt hat. Er läßt sich auch verstehen. Wolzogen hat zunächst eine gute Disposition im Publikum getroffen, in welchem die Unzufriedenheit mit der abgebrauchten Form des alten Theaters so stark geworden ist, daß man heute bereit ist, alles zu verzeihen, wenn es nur neu ist oder doch so thut. Er hat ferner die Neigung zur Lyrik benützt, die sich plötzlich wieder in Deutschland zeigt, nachdem man dort doch seit dem Ende der Romantik allen Sinn für das Lied verloren zu haben schien. Und er hat endlich den Reiz nicht verschmäht, den das Pariser Cabaret mit seinem leisen Beigeschmack von Bohème gerade für den braven Bürger hat. Theater der Kunst — Fest von Troubadouren — und Chat noir: daraus eine behagliche deutsche Mischung zu machen, ist sein Einfall gewesen. Er war dafür der

richtige Mann, da er Geschmack genug hat, um niemals den Künstler und den nachtrottenden Snob gerade zu verletzen, und doch auch manchen vulgären Zug in seinem Wesen, der ihm das Vertrauen der großen Menge gewinnt. Wie hat das nun aber den Wienern gefallen? Uns ist ja die Sache nicht gar so neu. In jedem Salon giebt es bei uns Dilettanten, die in den Pausen des Gespräches in die Mitte treten, um ein Gedicht zu sagen, oder sich ans Klavier setzen, um ein Lied zu singen, und im Fasching ist schnell ein „Brettl" aufgeschlagen, um ein Mädchen oder eine junge Frau als Kolombine zu zeigen, dies alles oft mit einer Sicherheit und Übung, deren sich kein Schauspieler zu schämen hätte. Das Couplet, die Conférence, auch die unmittelbare Wendung an das Publikum, die den Berlinern so viel Spaß macht, sind uns bekannt und vertraut, und wir sind, wie sich gestern gezeigt hat, darin wohl sogar ein bißchen verwöhnt. Herr v. Wolzogen spricht und sagt ja sehr gut, doch nicht besser, als es etwa Karlweis oder Chiavacci thun; Frau Olga Wohlbrück trägt klug vor und mimt anmutig, aber auch ohne doch eigentlich zu verblüffen; die Musik des Herrn Oskar Strauß ist so gefällig und nett, als eben zu solchen Sachen gehört. Man wartete aber immer auf eine „Sensation", wofür nun doch höchstens Fräulein Bozena Bradsky gelten kann, die als „Madame Adèle" (Gedicht von Wolzogen, Musik von James Rothstein) und in Bierbaums „Lustigem Ehemann" (von Oskar Straus allerliebst vertont) ganz charmant war. Alles in allem gab es schließlich einen guten Erfolg, der nur durch eine leise Verwunderung über die beiden recht seltsamen Sänger etwas gedämpft war. Am stärksten wirkten jener „Lustige Ehemann" und Liliencrons wunderbares „Die Musik kommt", das man einmal von Girardi hören möchte; sehr heiter fand man die „Scenenprobe", eine Satire auf die Proben in den deutschen Theatern, von dem Schauspieler Reinhard frei nach dem dritten Akt von Lubliners „Das neue Stück" verfaßt; und auch „Pierrots Festnacht", eine Pantomime von Leo Feld, unterhielt und gefiel.



VI. Nachtrag

Theater

März 1900

Wir saßen, lauter Leute vom Theater, rauchend beim Kaffee, um so hin und her von tausend Sachen zu reden, und natürlich kamen wir gleich auf den armen Jauner und auf die Schönerer und was denn wohl schließlich aus den beiden Häusern noch werden möchte. Der schönen alten Zeiten wurde gedacht, als die Operette noch lebte. Darin waren nämlich alle einig, daß ihr nicht mehr zu helfen sei: die Operette sei tot und begraben.

Da sagte einer, der viele Menschen gesehen, viele Dinge mitgemacht, das Auf und Ab vieler Schicksale erlebt hat und nicht mehr so geschwind ist, sich nicht mehr verblüffen läßt, ein Philosoph: „Tot! Mein Gott, ihr laßt's immer gleich alles gestorben sein! Gleich gestorben und begraben! Das ist auch wienerisch. Wenn einmal ein Stück nicht geht, wird gleich die ganze Gattung totgesagt. Wie's bei den Autoren, wenn sie einmal eine Saison kein Glück haben, immer gleich heißt, daß sie „fertig" sind. Wenn ich mich erinnere! So die letzten dreißig Jahre! Was hab' ich da nicht alles erlebt, an „toten" Dingen, die auf einmal wieder höchst lebendig geworden sind, und an „fertigen" Menschen, die dann erst recht angefangen haben! Man stirbt nicht so schnell, wie ihr glaubt, und wer wirklich etwas ist, ist niemals „fertig" — er rafft sich schon wieder zusammen! So ist es mit den Personen, so ist es mit den Sachen! Laßt morgen einen kommen, dem eine Melodie einfällt, und die Operette ..."

„Aber," rief einer dazwischen, „auf Wunder darf man nicht rechnen!"

Doch der Philosoph ließ sich nicht stören: „Und die Operette ist wieder lebendig. Ein neues Talent — das ist die ganze Frage! Natürlich wird der neue auch eine neue Operette machen, mit irgend einer besonderen Wendung, anders als die anderen, auf seine persönliche Art, und wenn er schlau ist, unter einem neuen Namen, den man noch nicht gehört hat! Da werden die Leute schauen! Und das wird dann der große Erfolg sein. Denn das ist es ja,

was sie wollen, von jeher: das Alte, das ganz Alte, aber so, daß man es für neu halten kann. Das ist ja immer das Geheimnis aller Erfolge: neu scheinen, alt sein. Neu! Was ist denn neu? Gar beim Theater! Da haben doch die Griechen und die Römer alles schon vorgemacht! Wer will da was erfinden? Aber auf die Form kommt es an, die immer der Zeit gemäß sein soll. Die Sachen bleiben immer dieselben, aber ihre neue Form will jede neue Generation. Das ist im großen so und ist im kleinen so. Die Operette ist nicht tot, es handelt sich nur um eine neue Form. Morgen wird ein junger Mensch kommen und ..."

Ein Unzufriedener fuhr heftig auf: „Ein junger Mensch! Großartig! Ein junger Mensch wird kommen. Wenn man dich hört! Wo bist du denn, wo lebst du denn? Ein junger Mensch wird kommen. Wie denn? Woher denn? Ihr laßt ja keinen durch! Es kann doch keiner herein! An den jungen Menschen, an den Talenten fehlt's nicht. Aber jedes Theater hat doch seine Clique, die es beherrscht. Wer kommt denn dagegen auf?"

Der Philosoph lachte: „Clique! Das ist auch so ein Wort. Wenn man mir nur schon eine zeigen möchte! Draußen heißt es Clique und drinnen frißt einer den anderen auf. Die Clique, das ist in der Kunst so, wie die Kamarilla in der Politik. Es wird in einemfort davon geredet, aber gesehen hat sie noch niemand."

„Du wirst doch zugeben," sagte der Unzufriedene, „daß es bei uns kein Theater giebt, das nicht seine Koterie hätte! Kein Direktor ist ja mehr der Herr in seinem Hause. Herren sind ein paar Autoren, die die Erfolge unter sich teilen, in einemfort dieselben Stücke schreiben und jeden jungen Menschen unterdrücken, damit nur ja das Publikum nicht erfahre, daß es auch andere Stücke geben könnte!"

„Aber fällt ihnen ja gar nicht ein," sagte der Philosoph ruhig. „Unterdrücken! Wie die schon sind! Du stellst dir die „großen Autoren" auch ganz anders vor! Die sind froh, wenn sie selbst das Leben haben! Selbst wenn sie einen unterdrücken wollten — sie trauen sich ja gar nicht, sie haben ja gar nicht den Mut. Sie haben überhaupt nichts als Angst. Das ist ihr Leben. Diese ewige Angst: Wie wird es morgen sein? Wie ein Tierbändiger, der ja doch weiß: schließlich werden ihn die Bestien doch einmal zerreißen! — Du sagst: sie schreiben in einemfort dasselbe Stück.

Ja, mein Lieber, glaubst du denn: das ist ihnen angenehm? Glaubst du denn, sie haben das nicht schon selbst bis daher? Glaubst du denn, sie möchten nicht selber heraus, sie möchten es nicht endlich einmal anders versuchen? Aber sie dürfen ja nicht! Das Publikum erlaubt es ja nicht! Wehe, wenn ein Autor einmal anders kommt, als man es von ihm erwartet! Wehe, wenn er einmal etwas Neues versucht! Wehe, wenn der Heitere einmal ernst sein will! Da sollst du sehen, wie bös die Leute da werden! Zurück in dein „Kastl"! Hast du einmal geplaudert, so mußt du dein ganzes Leben der elegante Plauderer sein. Bist du einmal frech gewesen, so fragt das Publikum bei jedem Satze: Und wo bleibt die Frechheit, die berühmte Frechheit? Die Autoren sind nicht schuld, das Publikum ist schuld. Das Publikum rangiert jeden Autor ein: der macht die „süßen Mädeln", der ist der „harmlose Spötter"! Und nun sitzt es da und giebt nicht nach und ist unerbittlich: wann kommt das süße Mädl, wo bleibt der harmlose Spott? Und du kannst hundertmal sagen: Mich interessiert jetzt aber das süße Mädl gar nicht mehr, und ich will heute einmal nicht spotten, sondern ich will jetzt einmal das und das! Umsonst! Sie hören dir gar nicht zu! Du hast deinen Zettel, du hast deine Marke, du hast dein Kastl! Da giebt es nichts. — Und die jungen Leute! Die ungeduldigen Talente vor den Thoren der Theater! Wenn du von denen eine Besserung erwartest! Schau' dir sie doch an! Was thun sie denn? Lies ihre Stücke! Was wirst du sehen? Dieselben Stücke, die die großen Autoren gemacht haben! Genau dieselben! Nur der Autor heißt anders, das wäre die ganze Revolution. Unsere jungen Leute! Die warten erst gar nicht, bis sie das Publikum in ein Kastl steckt, die kommen schon in einem Kastl auf die Welt. Da ist keiner, der sich erst austoben müßte. Die gebärden sich nicht absurd. Die sind alle gleich so gescheit! So reif! Die fangen jetzt gleich alt an, die jungen Leute. Nein, mein Lieber, um die ist nicht schade! Laß erst wieder einmal ein Talent kommen, ein wirkliches, ein echtes, das etwas zu sagen hat, das sich fühlt, das Kraft hat, und du sollst sehen: Gegen das echte Talent giebt es keine Clique. Das echte Talent ist noch immer stärker gewesen. Es ist stärker als die ganze Welt!"

Nun machte das Gespräch eine Digression auf die jungen Leute von heute. Dann sagte einer, der bisher geschwiegen hatte,

ein nachdenklicher Mensch, der viel reist und sich das Leben ansieht: „Das alles ist es nicht. Ich glaube nicht, daß die Jugend schuld ist, ich glaube nicht, daß das Publikum schuld ist, ich glaube nicht, daß es irgend eine Clique ist. Nein, es liegt an den ganzen Verhältnissen. Heute heißt es, daß die Operette tot ist. Morgen wird man einsehen: nicht nur die Operette, sondern das Theater überhaupt ist tot! Das Theater ist unmodern geworden, es entspricht unserem ganzen Leben nicht mehr; fragt's bei euren Bekannten herum! Wer geht denn noch ins Theater? Nämlich, um ins Theater zu gehen, des Theaters wegen, aus Passion! Ja, man geht ins Theater, wenn etwas Besonderes los ist. Damit kann aber kein Theater bestehen. Das hat ja alles verdorben, diese Jagd nach dem Besonderen. Wo giebt es denn noch ein Repertoire? Wo giebt es denn noch ein Publikum, das gewohnt ist, zwei-, dreimal in der Woche ins Theater zu gehen? Ins Theater geht eigentlich nur noch der Fremde. Von den Fremden leben die Pariser Theater, die Berliner Theater, und weil wir keine Fremden haben, wissen unsere Direktoren schon gar nicht mehr, was sie thun sollen. Sie können nur noch durch die große Sensation, durch das Außerordentliche wirken. Von selbst kommen die Leute nicht mehr, man muß sie ziehen. Das Wort „Zugstück“ ist sehr charakteristisch: so ein Stück muß stark wie ein Ochs sein. Es muß Gewalt anwenden. Sonst rühren sich die Leute nicht. Und kann man's ihnen denn eigentlich verdenken? Ehrlich! Aufrichtig! Was bietet uns denn das Theater? Ja, früher! Früher sind im Theater die großen Fragen der Nation verhandelt worden, alle bangen Sorgen, alle Wünsche, alle Forderungen der Zeit. Das Theater ist eine Anstalt der nationalen Gesinnung, der Aufklärung, der Bildung gewesen. Heute ist es das nicht mehr. Und wenn wir etwas nachdenken, werden wir finden, daß es das heute gar nicht mehr sein kann. Wir haben für diese Zwecke heute bessere Mittel, wir haben andere Anstalten dafür. Wir haben Parlamente, Zeitungen, Versammlungen. Wenn ich heute meine Mitbürger bestimmen will, irgend etwas zu thun, halte ich eine Rede oder ich schreibe einen Artikel oder ich kandidiere. Das ist viel einfacher und ist viel wirksamer. Die Politik ist es, die das Theater umgebracht hat. Durch sie ist es aus einer Anstalt der Gesinnung zu einer Anstalt der bloßen Unterhaltung geworden. Nun, das wäre ja auch noch

ganz schön. Aber — eine Preisfrage: Unterhalten wir uns eigentlich noch im Theater? Da mutet man mir zu, drei geschlagene Stunden unbeweglich und starr und stumm im Finsteren zu sitzen, um mich, wenn's hoch kommt, eine halbe Stunde wirklich zu unterhalten — denn alles andere sind doch nur Einleitungen und Vorbereitungen. Steht das eigentlich dafür? Unterhält man sich nicht eigentlich im Ronacher viel besser? Und man kommt, wann man will, sieht ein bißchen hin, hört ein bißchen zu, geht auf und ab, plaudert, kann rauchen, kann essen, kann trinken und es wird geturnt, getanzt, gesungen, alles, was man will, für jeden Geschmack, für alle Sinne. Ja, heißt es da: aber die Kunst! Besser unterhält man sich beim Ronacher, aber im Theater unterhält man sich künstlerisch. Wirklich? Ist das „Weiße Rößl" wirklich künstlerischer als die Saharet? Ist der „Trompeter von Säckingen" künstlerischer als die Loie Fuller, wirklich? Ich weiß nicht. Der alte Goncourt ist doch auch ein Künstler gewesen, und der hat vor zehn Jahren schon gesagt: Mit dem Theater ist es aus, die Zukunft gehört dem Zirkus!"

„Und der alte Goncourt," sagte der Philosoph, „hat ganz recht gehabt, weil es den Franzosen genau so geht wie uns: sie haben keine Schaffenden mehr. Versteht ihr, was ich meine? Die geheimnisvolle Kraft, die bilden, die formen kann — an der fehlt es, das ist das ganze Geheimnis. Verstand, Geschmack, Routine — ja, daran sind wir reich! Aber wir haben keine „Naturen", niemand hat den großen gestaltenden Trieb. Darum reden wir hin und her, und darum ist uns so bange, und darum sehen wir keine Zukunft. Laßt morgen irgend einen rohen, ungefügen Burschen kommen, ohne Verstand, ohne Geschick, ohne Routine, der gar nichts gelernt hat, der gar nichts weiß, der gar nicht erst fragt, der's aber machen kann, der die schaffende Kraft hat — und ihr sollt schauen! Bis dahin müssen wir halt warten."

„Wir warten aber jetzt schon ein bißchen lang," sagte der Unzufriedene.

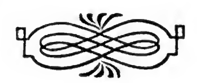


Mutter Sorge

(Wiener Volksstück in vier Akten von R. Hawel. Zum ersten Male im Kaiser-jubiläums-Stadttheater am 23. Oktober 1900)

Herr Hawel, ein junger Wiener Lehrer von der radikalen Gruppe, hat sich zuerst durch „Märchen für große Kinder" (bei Theodor Dieter in Leipzig 1900) bekannt gemacht, seltsam bestrickende und ergreifende Geschichten, in welchen sich die schärfste Beobachtung kleiner Zustände mit weichem, fast religiösem Erbarmen zu einer wunderbar gütigen, unter Thränen spottenden Stimmung verbindet — man muß unwillkürlich immer an Raimund denken. Raimundisch ist die Gesinnung: nicht hinausstreben, sich mit stillen Freuden zufriedengeben, alles verzeihen; raimundisch die Unkenntnis der weiten Welt und ihrer Sitten, bei der größten Sicherheit in der Zeichnung armer Leute; raimundisch auch die Kraft, Abstraktes wirkliche Gestalt annehmen zu lassen. Unserem Dichter geht es wie dem König im Märchen, der von der weißen Schlange aß: da konnte er die Sprachen aller Tiere verstehen und wußte, was die Hunde bellten und was die Vögel sangen. So erscheint auch ihm alles magisch belebt, und in einer recht romantischen Verbindung von Traum und Wirklichkeit stellt er uns das Gewöhnlichste wie verzaubert dar: jede sinnliche Begebenheit ist von einem geistigen Wiederschein geheimnisvoll beglänzt. Das giebt auch seinem Stück eine höchst merkwürdige Tiefe. Ein Tischler, dem es schlecht geht, der schon kaum mehr für Eltern und Kinder aufzukommen vermag, aber schließlich durch Geduld, redliches Vertrauen und Tüchtigkeit doch die Sorge bezwingt — das ist die roh und banal geführte Handlung. Aber außerordentlich wirkt der Einfall, die Sorge selbst in menschlicher Gestalt bei der bedrängten Familie wohnen und umgehen zu lassen, wie bei Raimund die Jugend leibhaftig ins Zimmer gesprungen kommt. Sie sitzt in der Ecke, „ein uraltes Mütterchen, ähnlich der Mutter Rembrandts; ganz in graue Schleier gehüllt; ein verwittertes, vergrämtes, faltenreiches, bleiches Gesicht, die rechte Hand stützt sich auf den Krückstock — sie wird von niemandem auf der Bühne gesehen, aber alles, was sie mit ihrer heiseren, unangenehmen Stimme spricht, wird gehört, die Anwesenden geben Antwort darauf, ohne ihr zu antworten, denn was sie sagt, sind

die eigenen bekümmerten Gedanken der Anwesenden." Das giebt nun zwei Scenen von unbeschreiblicher Rührung. Die eine am Ende des ersten Aktes: die anderen sind alle bei ihrer Arbeit, die Kinder tollen auf der Gasse, der alte Großvater sitzt allein, eine Decke auf den Knien, und träumelt, wie schön es draußen ist und wie warm heute die Sonne scheint. Da erhebt sich die Sorge aus ihrem Winkel und humpelt leise herbei, um Abschied zu nehmen. Und sie erinnert ihn, wie sie immer bei ihm war, von klein auf — „bin i dir net immer treu g'west? Geh, was warst denn wor'n ohne mi, alter Herr? Hätt' i di net alleweil ang'halten zum Arbeiten, net alleweil vorwärts trieb'n!" Aber jetzt will sie fort — „daß d' amal a Ruah hast". Dem Alten wird ganz ängstlich: „Mir is fast lad um di! Gehst wirkli? Mir is, als kennt i net leb'n ohne di — als wann's aus sein müaßt, wenn ich di net hab'! Geh, bleib da — i bin di schon so g'wöhnt." Da nimmt sie ihn bei der Hand und streichelt ihn das Haar und die Wange: „Dö alten Händ' — siehst, so fein und dünn san s' wor'n durch mi. Und so schön weiß san deine Haar'! Und so weiß bist im G'sicht — siehst, so g'fallst mir. Hab' di a immer gern g'habt. Na, pfüat di Gott!" Und leise geht sie, dem Alten fallen die Augen zu, er lächelt und verlischt. Die andere Scene schließt den dritten Akt. Der Tischler ist gepfändet worden, er muß seine Wohnung verlassen. Den Kindern werden die paar Habseligkeiten aufgepackt, und nun Adieu, trommelnd und spektakulierend auf die Gasse hinaus. Da kriecht die Frau Sorge hervor, sieht sich noch einmal um und geht ihnen ins neue Heim voraus. Diese zwei Scenen gehören in ihrer hellen Einfalt und Stille zum schönsten, das in unserer Zeit geschaffen worden ist. — Die Darsteller gaben sich alle Mühe: Fräulein Fasser als Sorge deklamiert ein bißchen stark: mit dem Tischler, einer ausgesprochenen Kutscherarolle, findet sich Herr Fröden in seiner Weise ab; einer heiklen Rolle kommt Herr Godai mit Anstand bei. Die Inscenierung war wohl recht dürftig, aber die Kraft und wohlgemute Leidenschaft des Dichters riß über alle Bedenken hin. Wir hoffen, ihn bald in einem großen Theater zu sehen, er verdient es.



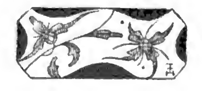
Das Kind

(Volksstück in vier Akten von A. Baumbach. Zum ersten Male im Kaiserjubiläums-Stadttheater am 21. November 1900)

Herr Thomas Lozinsky sieht wie ein Künstler aus, er hat auch ganz die Alluren des großen Pianisten — nur ans Klavier darf er sich nicht setzen; da kommt es auf, daß er nichts ist, sondern alles bloß scheint. Eine halbe, haltlose, schwankende Natur, ein Blender, äußerlich glänzend, innerlich leer, ursprünglich gutmütig, aber im Genuß verdorben, wird er von seiner Frau, einer reizenden Sängerin, aber herzlosen Person, ganz ins Gemeine herabgezogen. Aus ihrem Sekretär oder Agenten ist er allmählich fast zu einem Zuhälter geworden, der von ihr lebt, sie bestiehlt, im Rausche sich an ihr vergreift — eine schändliche Wirtschaft, deren Opfer Lola ist, das Kind, das sie haben, ein gutes, liebes, hübsches Mädchen von sieben Jahren, das, den Eltern überall im Wege, aus einem Zimmer ins andere gestoßen, vor den Leuten verhätschelt, insgeheim mißhandelt, Zeuge widerlicher Scenen, die die sinnliche Mutter, der betrunkene Vater kaum vor ihm verbergen, ungeliebt und traurig aufwächst. Da sie sich nun auf eine Tournée begeben, wird es zu einem Maurer in die Kost gebracht und hier, als die Sängerin in Rußland erkrankt und ihre Stimme verliert, völlig ausgesetzt. Die Eltern schicken kein Geld mehr, niemand weiß, wo sie eigentlich sind, sie abenteuern wüst durch die Welt. Man kann sich ungefähr denken, was das Kind seitdem bei den rohen Leuten zu leiden hat, und es ist fast ein Wunder, daß das zitternde, hungernde, frierende, arme, kleine Geschöpf, von den Pflegern zum Betteln und zum Stehlen angelernt, diesen Versuchungen doch nicht erliegt. Und wie durch ein Wunder geschieht es auch, daß ein Bäcker und seine brave Frau, einfache, aber tüchtige Menschen, sich seiner erbarmen, es zu sich nehmen und sorgsam erziehen. Wir sehen es acht Jahre später, im dritten Akt, lieblich erblüht; kaum wie ein leiser Schatten liegt die Erinnernng an jene dunkle Zeit auf der reinen und frohen Gestalt. Sie liebt, wird geliebt und darf sich verloben. Da tauchen plötzlich die Eltern auf und fordern ihr Kind zurück. Sie sind, von Stadt zu Stadt ziehend, spielend, betrügend, gänzlich verkommen, Ihre letzte Zuflucht ist ein alter Onkel in Polen, den sie nun mit

ihrem frischen und unberührten Kinde anlocken und umgarnen möchten. Das Mädchen schaudert vor dem Gedanken, wieder ihrer Gewalt zu verfallen. Aber die Eltern haben das Gesetz für sich, und es ist nur ein Zufall, der das Kind gegen sie schützt. Der Vater hat nämlich einst, von seiner Frau verführt, einen Juwelier um einen teuren Schmuck betrogen; durch den Verlust bankerott, hat dieser sich getötet; und sein Sohn ist nun eben jener Jüngling, den Lola liebt. Indem er dies entdeckt, wird der Alte, bei aller Verkommenheit und Schwäche doch eigentlich nicht schlecht, so im Innersten erschüttert und aufgewühlt, daß er auf das Kind verzichtet und fortan seinen Frieden nicht mehr zu stören gelobt. Man sieht: eine ziemlich rohe, ja gewaltsame Handlung, die etwas stark mit dem Zufalle rechnet, aber eben dadurch zu Wirkungen kommt, die bei gewissenhafterer Motivierung nicht zu erreichen sind. Man muß sich eben entscheiden: Will man, wie es eine Zeitlang der Ehrgeiz der neueren Autoren war, den Zufall und das Abenteuer ganz ausschließen, um nur gelten zu lassen, was sich aus den Charakteren und ihren Verhältnissen unvermeidlich ergiebt, so wird man auf die großen Effekte verzichten und sich mit stilleren Wirkungen begnügen müssen; wer aber den Tumult heftig losbrechender Scenen nicht entbehren mag, wird sich auch nicht beklagen dürfen, wenn bisweilen der Zufall aushelfen muß, den wir ja schließlich auch ins Leben oft genug eingreifen sehen. Auch darf man nicht verkennen, daß dieser Autor vor vielen, die ihn vielleicht in der Wahl der Mittel an Feinheit und Geschick übertreffen, ein seltenes Talent voraus hat: einen unmittelbaren Blick in das Leben, das uns umgiebt. Die meisten Autoren nehmen heute doch ihre Themen, ihre Stoffe aus alten Stücken; im Leben finden sie nichts, sie erleben eigentlich nur im Theater. Dann aber haben sie freilich die Kunst der neuen Wendungen für das alte Thema, der geschickten Verkleidungen, der unerwarteten Behandlungen. Frau Baumberg hat dagegen eine merkwürdige Kraft, den Verhältnissen rings um uns eine theatralische Wirkung abzusehen. Was sie uns zeigt, haben wir alle schon einmal erlebt; es ist uns nur nicht eingefallen, darin den „Stoff" zu erblicken, weil die meisten von uns, zu sehr im Litterarischen und im Theaterwesen befangen, gar kein rechtes unmittelbares Verhältnis zum Leben mehr haben. Hier beschämt uns alle diese einfache Frau, die unsere nächste Umgebung immer wieder

von einer neuen Seite zu zeigen weiß. — Ganz geschickt insceniert, besonders im zweiten Akt, der eine Bescherung für arme Kinder zeigt, und recht anständig gespielt, besonders von Fräulein Sandrock, die der heiklen Figur der Sängerin klug beikommt, den Herren Norini und Fröden und der kleinen Zartl, hatte das Stück einen starken Erfolg.



Girardi

2. Dezember 1900

Girardi als Jubilar, als Fünfziger, sozusagen als Veteran — man hat Mühe, sich das vorzustellen. In unserer Phantasie lebt er ja als der Künstler, der die Art des Wieners, jung zu sein, mit der größten Anmut darstellt, und dies ist vielleicht das eigentliche Geheimnis der Macht, die er nun bald schon dreißig Jahre über die Menschen unserer Stadt hat. Jedes Volk erlebt schließlich dieselben Dinge, und die Enkel sind am Ende nicht viel anders, als die Ahnen waren: man ist jung, man liebt und leidet, man wird alt, man verzichtet und entsagt — es ist immer und überall dasselbe, das Schicksal wechselt nicht ab, alles ist schon erlebt und alles ist schon gesagt worden. Nur hat jedes neue Geschlecht und jedes Volk, ja jede Stadt den Stolz, das Ewige und Alte auf eine eigene und neue Weise zu äußern: die Form, der Ausdruck soll anders, soll besonders sein. Die Wiener haben schließlich auch nichts erfunden, es war alles schon da; sie sind nur ein anderes Material, und wie in Holz eine Linie anders aussieht als in Stein, so muß Lust und Leid, Liebe und Zorn, der ganze Inhalt des Menschen an ihrem seltsam vermischten Wesen anders erscheinen. Unter ihnen giebt es Menschen, die gut und froh sind. Nun, das ist gewiß keine Wiener Specialität. Aber wienerisch ist es, daß man sich schämt, gut zu sein, und es verstecken will. Wienerisch ist die Angst, bei einer Empfindung ertappt zu werden. Wienerisch ist es, Späße zu machen, wenn man gerührt ist, und leichtsinnig zu thun, wenn man es ernst meint. Für diese uröfterreichische Verstellung der Gefühle hat in unserer Zeit niemand auf der Bühne so glückliche

Ausdrücke gefunden wie Girardi. Er scheint das ganze Leben als eine „Hetz'" zu behandeln, und wir spüren doch heraus, wie zärtlich das Gemüt, wie nervös das Gewissen ist, das er in der tollen Maske verbirgt. So hat er eine Form geschaffen, die uns unendlich zusagt: weich, herzlich, ja gütig zu sein, indem man sich fesch, ja frech stellt und sich von seinen Rührungen nichts merken läßt. Die Wiener, die guten nämlich, sind ja die reinen Kinder geblieben; sie möchten aber groß und erwachsen und blasiert thun. Nestroy hat den Raimund umgebracht, weil es die Wiener für eine Schande halten, sentimental zu sein; der Raimund ist aber doch jedem in der Brust stecken geblieben. Girardi hat es nun getroffen, sich wie Nestroy zu benehmen, aber uns dabei doch zu beruhigen, daß es ja eigentlich der Raimund ist. Damit hat er einen Erfolg gehabt, der weit über die Grenzen des Theaters gegangen ist. Man höre heute irgend einen Soldaten an, der seiner Köchin hofiert, oder man beobachte einen jungen Herrn der sogenannten Gesellschaft: sie intonieren alle wie Girardi, und sie haben alle seine Art, den Kopf vorzustrecken und die Finger zu bewegen. Daß seit zwanzig Jahren jeder Schauspieler, bis in die letzte Provinz, wenn er unwiderstehlich sein will, sogleich, vielleicht ohne es selbst recht zu wissen, die vulgäre und doch geheimnisvoll erregt zitternde Stimme des Girardi und seine unschuldig cynischen Gebärden annimmt, wäre noch das wenigste, aber es giebt wirklich unter uns, oben oder unten, kaum einen jungen Menschen mehr, der mit einem Mädel anbandeln könnte, ohne ihn unwillkürlich zu kopieren. Die Söhne der Hausherren vom „Grund" sagen zu ihrer Trafikantin oder Kassierin „Lüpö Damöh", und jeder junge Graf redet von seinem „Möhdchen", und sie wissen im Augenblick wohl gar nicht, daß es Girardi ist, dem sie den Ansatz der Stimme, die Stellung der Lippen, den ganzen Accent nachmachen. Es muß für ihn eigentlich ein fast unheimlicher Gedanke sein, daß in seinem Tone, nach der von ihm erfundenen Manier, täglich geworben, täglich erhört und täglich der Erfolg von Werben und Erhören begangen wird.

Nun ist ihm aber etwas passiert, was man hoffentlich später einmal in einer Geschichte unserer Kultur besprechen wird, weil es nichts giebt, was unsere gutmütig gefährliche Art mehr bezeichnen würde. Er hat in der Posse, in der Operette angefangen, und er hat da den großen Erfolg gehabt, weil es ihm gegeben war, eben

für die Wiener sozusagen eine Schablone zur jovialen Äußerung ihrer lieber unterdrückten Empfindsamkeit zu schaffen. Das hat nun zunächst mit der Kunst des Schauspielers gar nichts zu thun. Es kann morgen einer auf die Bühne kommen, der gewisse Wiener Sachen sehr lebhaft darstellt, und er wird dieselbe Wirkung thun, ohne noch deswegen irgendwie ein Schauspieler zu sein. Das sind ja zwei Dinge, die sich gar nicht zu berühren brauchen: das Talent, ein Bedürfnis der Nation zu treffen, daß sie für viele Jahre diese Form annimmt, und die ganz andere Kunst des Schauspielers, sich zu verwandeln, verschiedene Gestalten darstellen zu können, jeden Abend ein anderer zu sein. Zufällig sind diese zwei Gaben in Girardi vereinigt. Schon in den Operetten hat er gezeigt, daß er mit einer ganz außerordentlichen Kunst der Verwandlung für einen besonderen Menschen besondere Töne, besondere Gesten zu finden weiß. Es hat sich herausgestellt, daß er nicht bloß, was anfangs seine eigentliche Stärke war, für gewisse Wiener Stimmungen einen Wiener Ausdruck findet, sondern daß er auch, mit einem merkwürdigen inneren Reichtum, viele Typen der Menschheit vorstellen kann — man denke nur etwa an „Rip-Rip“. Nun hätte man erwarten müssen, daß unser Publikum, davon betroffen, dadurch entzückt, leidenschaftlich bereit gewesen wäre, aus seinem Liebling auch einen großen Schauspieler zu machen. Dies ist aber nicht eingetroffen. Er hat wohl selbst empfunden, daß er fähig wäre, über jenes Wienerische hinaus zur Darstellung des allgemein Menschlichen zu gelangen, und er hat in meinem „Athlet“, im „Eingebildeten Kranken“ des Molière, in Richepins „Landstreicher“ bewiesen, daß er eine ungewöhnliche, ja auf der ganzen deutschen Bühne vielleicht einzige Kraft besitzt, über die ihm geläufigen Gestalten hinaus zur Darstellung des ewig Menschlichen zu gelangen. Seine Freunde haben sich damals gesagt, von diesen unvergleichlichen Gestalten erschüttert: er könne wohl fähig sein, auch die Wesen der großen Dichter zu ergreifen. Damals ist davon gesprochen worden, ihn als Narren in „Lear“, als Malvolio, ja als Mephisto zu versuchen. Leider hat da das Publikum ausgelassen. Man sollte meinen, daß sich die Leute freuen müßten, wenn einer von ihnen das nächste Gebiet verläßt und ins Weite, in die Höhe streben will. Dies muß aber wohl ein Irrtum sein, denn der Wiener hat alles gethan, um Girardi, der der höchsten Aufgaben würdig und fähig

wäre, zu seinen Anfängen zurückzuziehen. Wir können uns damit entschuldigen, daß in Italien dem Novelli, der ja unserem Girardi nicht bloß äußerlich gleicht, dasselbe geschehen ist: den größten tragischen Schauspieler, den sie haben, haben die Italiener jahrelang nur als Spaßmacher anerkennen wollen. Er ist aber stärker gewesen als die Legende: er hat nicht nachgegeben, er hat es sich ertrotzt.

Wir können Girardi heute keinen innigeren Wunsch darbringen als die Hoffnung, es möge ihm vielleicht doch noch einmal beschieden sein, sich über den Kreis zeitlicher wienerischer Gestalten zur Darstellung der höchsten Menschheit zu erheben. Er hat gezeigt, daß er es kann. Er ist jung genug, die Verleumdungen des Neides zu überwinden und die Träume seiner Enthusiasten zu erfüllen.



Der Schleier der Beatrice

(Schauspiel in fünf Akten von Arthur Schnitzler. Zum ersten Male aufgeführt am Breslauer Lobe=Theater am 1. Dezember 1900)

Schnitzler ist einige Zeit in sein Thema vom Anatol und vom süßen Mädel so verliebt gewesen, daß man schon fast befürchten mußte, er werde gar nicht mehr loskommen können und bald in Manier geraten. Für einen jungen Autor ist es immer eine Gefahr, wenn er durch einen glücklichen Griff ins Leben das Publikum rasch gewinnt. Der junge Autor tritt auf, sieht sich neugierig um, erblickt Gestalten, erblickt Verhältnisse, die noch nicht dargestellt worden sind, ergreift sie, weiß ihnen ihre Form zu geben — und der große Erfolg ist da. Das Publikum beeilt sich, ihn in eine Rubrik zu bringen: es weiß jetzt, was es von ihm zu erwarten hat — er hat das sehr hübsch gemacht, wir wollen also bei ihm bleiben, er soll sozusagen der Lieferant sein, von dem wir die süßen Mädeln beziehen. Für ihn ist das natürlich eine starke Verlockung, denn er könnte ohne Mühe, ohne eigentlich produktiv zu sein, indem er nur jene Gestalt oder jenes Verhältnis wieder von einer anderen Seite oder in einem anderen Lichte zeigt, jedes Jahr mit einem neuen Werke erscheinen und darf der Wirkung, die er ja schon

erprobt hat, gewiß sein. Dabei wird ihm die Behandlung immer leichter werden, er wird sich rasch einer ganz sicheren Technik bemächtigen, und bloß durch Verstand und Energie, ohne sich schöpferisch aufzuregen, weil er ja eigentlich immer nur sein erstes Werk reproduziert, wie ein Schauspieler, der eine einmal im heiligen Rausche gefühlte, mit der wildesten Erregung erfaßte Rolle nun jeden Abend gelassen wiederholt, kann er sich den Anschein einer unermüdlichen Begabung geben. Dabei begiebt es sich nur freilich, daß seine innere Kraft allmählich versiegt, und bevor er es noch selbst merkt, ist sein Talent zur Routine geworden. Das hat Schnitzler noch zur rechten Zeit gefühlt und, inneren Warnungen gehorsam, die Krise mit einem Mute bestanden, der unter unseren, leicht vom Erfolg bethörten Autoren selten ist. Man solle nun meinen, schon ein solches Streben allein müßte auf die Teilnahme, ja Bewunderung des Publikums rechnen können. Das Publikum hat doch schließlich das größte Interesse daran, daß jeder bei uns wirkende Autor zur höchsten Entfaltung seiner Kräfte gelange. Jeder Autor ist ja ein Kapital, das das Publikum glücklich anlegen oder schlecht verwalten kann. Was es trägt, kommt dem Publikum zu, und wenn es vergeudet wird, ist die Stadt, ist das ganze Land dadurch ärmer geworden. Es ist seltsam, daß bei uns die Behörden, welche den geistigen Reichtum, die öffentliche Kraft der Nation zu verwalten hätten, dies nicht zu bemerken scheinen, und daß das Publikum, welches doch am Gedeihen oder Verderben der Talente unmittelbar beteiligt ist, eher eine gewisse Schadenfreude hat, jede Kraft abzuschwächen. Ich habe neulich erzählt, wie sich, als Girardi den engen Kreis liebenswürdig wienerischer Figuren verlassen wollte, um höhere Aufgaben anzustreben, förmlich die ganze Stadt gegen ihn verschwor, und leider scheint es Schnitzler bestimmt zu sein, jetzt dasselbe zu erleben. Er strebt über seine Anfänge hinaus; er fühlt, daß er mehr kann; er will nicht ruhen, bis er die großen Entschlüsse, deren er in reinen Stunden teilhaftig geworden, durch ein Werk erreichen wird. Man sollte meinen: Alle Österreicher müßten dabei sein, ihm mit Leidenschaft zu helfen, es ihm zu erleichtern, ihn wie einen Läufer vor dem Ziel durch Zuruf zu befeuern. Sein Erfolg wird ja doch schließlich unser Ruhm sein: denn jedes Werk, das einem unter uns gelingt, dient zur Ehre des österreichischen Namens, und je höher sich der einzelne erheben darf,

desto größer stehen alle vor den Nationen da. Bei uns aber sind Haß und Neid so stark, daß wir uns lieber alle erniedrigen, als es irgend einem gönnen, daß er zur Reife gelange. Das ist ja leider nichts Neues: man lese über die Premiere von Bauernfelds „Fortunat“ oder von Grillparzers „Weh' dem, der lügt“ nach — immer haben sich die Österreicher mit Erfolg bemüht, jedes Talent an seiner ganzen Entfaltung zu verhindern, bis es klein und scheu geworden ist und sich in seinem nächsten Kreise beschieden hat.

Schnitzler hätte eine Virtuose wienerischer Zierlichkeit und Zärtlichkeit werden können. Es hat ihm nicht genügt. Er hat sich edlerer Aufgaben würdig und fähig gefühlt. Er hat um sie mit reiner Leidenschaft gerungen. Er hat sie endlich in einem Werke erfüllt, das, künstlerisch und menschlich, alles weit übertrifft, was er jemals geschaffen. Und siehe da, auf einmal geht alles gegen ihn los, er sieht sich von Spott und Bosheit umringt, es ist geradezu, als wollte man sich an ihm rächen, als könnte man es um keinen Preis dulden, daß einer unter uns groß wird. Läßt er sich aber ducken, giebt er nach und verzichtet auf sich selbst, dann werden dieselben Leute, die jetzt gegen ihn hetzen, hochmütig bedauern, er habe doch nicht ganz gehalten, was er versprochen, und sei doch zur vollen Entwicklung nicht gekommen. Es ist schon ein Vergnügen, in Österreich ein Dichter zu sein.

Ich halte die Beatrice für das reifste und reichste Werk, das Schnitzler noch geschaffen hat, weil es von allen kleinen Neigungen und Launen, die ihn sonst bedrohten, frei und rein ist. Seine anderen Werke scheinen mir eine falsche Perspektive zu haben: sie nehmen die nächsten Beziehungen, von welchen sich ein wohlhabender junger Wiener unserer Zeit umgeben sieht, für wichtiger und ernster, als diese, menschlich genommen, doch wohl eigentlich sind. Für jeden Menschen mag es ja das Schwerste sein, sich durch die vielen Empfindungen und Stimmungen, die der Tag giebt und nimmt, nicht verwirren zu lassen, sondern sich allmählich doch zu besinnen, was denn eigentlich für ihn Lust und Leid, ja den wahren Wert des Lebens ausmacht, und nun alles andere abzuwerfen, dies aber fortan mit ganzer Seele zu verteidigen. Den Jüngling reizt es, zu erfahren, wie bunt das Leben ist, und so rennt er jedem Abenteuer nach. Aber der Mann verlangt zu wissen, was denn eigentlich am Leben selber ist; er hat nicht mehr die Zeit, leichtsinnig das große

Schauspiel zu bewundern; er fragt besorgt nach dem Ende, er fragt um den Sinn, und sein Gewissen regt sich. Er will Ordnung machen und erkennen, was unsere Bestimmung sei und wie sie sich zeige. Was ist das Wesentliche an einem Menschen? Wie er ist, werden die einen antworten. Was er thut, meinen die anderen. Die Lyriker glauben das Leben auszusprechen, wenn sie sagen, was ein Mensch dabei empfindet. In Zeiten von großer Kraft und Leidenschaft wird eine dramatischere Anschauung lebendig: an Gefühlen können sich zwei Menschen gleichen — ob sie die Macht haben, ihr inneres Gefühl dem äußeren Leben aufzudrücken, also das Werk, die That sei es, die ihren Wert erst bestimmen. Doch die Weisen, die das Gewirr und Gewühl der Welt einmal von der Höhe angesehen haben, glauben zu bemerken, daß gar nicht, was einer ist, und nicht was er thut, sondern allein, was er leidet, sein eigentliches Wesen enthält. Es kommt, um das Geheimnis eines Menschen zu begreifen, gar nicht darauf an, was er bei sich an zärtlichen oder zornigen, stillen oder stolzen, sanften oder starken Gefühlen hegt, und auch nicht, was er wollend und handelnd verrichtet hat, sondern was sich mit ihm begiebt, was ihm geschieht, ist es, das ihn von allen anderen abtrennt. Durch sein Geschick wird erst offenbar, was an einem Menschen ist; hier kann er sich erst zeigen: wie einer sein Los besteht, daran erkennen wir, was er wert ist. Schon im einfachsten und doch größten Verhältnis des Lebens, dem der Geliebten zum Manne, wird es uns fühlbar, wie gering doch an unserem Glück oder Unglück unser eigener Anteil ist. Derselbe Mann wird in jedem Verhältnis zu einer anderen Frau ein anderer sein; ja derselbe Mann, selbst wieder mit derselben Frau verbunden, aber anderen Zufällen ausgesetzt, wird sich ganz verwandelt zeigen. Unsere Schuld, unser Verdienst scheint gar nicht bei uns selbst, sondern draußen zu liegen. Darum treten in den tiefsinnigen Märchen der Orientalen die Menschen mit solcher Demut auf, geängstigt fühlend, daß unsere Absicht, unsere That über das Leben nichts vermag, sondern es beim Schicksal ist, uns auszuzeichnen oder zu verwerfen. Daher auch die ganz andere Psychologie, die wir dort finden: um einen Menschen zu charakterisieren, geben sie nämlich nicht seine Eigenschaften oder Wünsche oder Handlungen an, sondern erzählen uns, was sich mit ihm begeben hat, indem sie dies gleichsam für den Schatten nehmen, den ein Mensch wirft, je nach dem Lichte, das er gerade hat.

Es scheint mir nun die eigentliche Bedeutung der Beatrice zu sein, daß Schnitzler hier die Handlung nicht, wie sonst unsere Autoren thun, aus den Charakteren abzuleiten sucht, aber sie auch nicht dem Zufall überläßt, sondern förmlich als zu den Charakteren gehörig, als ihre Ergänzung in der äußeren Welt, als eine mit ihnen geborene Bestimmung darstellt, die wir zu ihren Eigenschaften hinzurechnen müssen, um erst die Summe ihres Wesens zu erhalten. Wir fragen: Wie ist dieser Mensch? Darauf antworten sonst unsere Autoren: er sieht so und so aus, hat den und den Gang, die und die Stimme, denkt so, fühlt so und handelt so. Schnitzler antwortet hier: es ist ein Mensch, der das und das erlebt! Und seine ganz merkwürdige Kunst zeigt sich nun darin, daß uns diese Antwort mehr sagt, als alle Beschreibungen und Erklärungen könnten. Dies ist nicht neu — man denke nur an Shakespeare. Aber die neuen Autoren hatten es verloren. Ich denke: nachdem er es jetzt wiedergefunden hat, wird es bald überall in der Litteratur zu spüren sein.

Der Dichter Filippo Loschi ist mit der Gräfin Teresina Fantuzzi verlobt, der Schwester seines Freundes Andrea. In einer wilden Stunde wird er von seinen Sinnen so bethört, daß er sie, am Bette ihrer sterbenden Mutter, mit gierigen Wünschen überfällt, mit heißen Worten, „jedes so verrucht und wild, wie man sie Mädchen zuraunt in der Schänke". Sie stößt ihn weg, er geht erzürnt, und wie er so im Taumel vor die Stadt rennt, trifft er ein Mädchen, noch ganz jung, kaum von den ersten Ahnungen der Lust berührt, Beatricen, die Tochter eines Wappenschneiders. Er wirbt um sie, sie ergiebt sich sogleich, und nun versinken die beiden und wissen nichts mehr und haben die Welt vergessen. Bologna ist bedroht, Gerüchte schwirren, der Herzog, der seit einem Jahre fort ist, sei ermordet; Verräter lauern und Cesare Borgia rückt heran. Die beiden aber achten es nicht; die Welt steht in Flammen — sie denken nur an sich. Da begiebt es sich, daß, als der Herzog endlich wiederkehrt und durch die Straßen reitet, er Beatricen sieht. Ihr ist schwül, sie geht auf ihre Stube und schlummert ein. Es träumt ihr, Herzogin zu sein, und, erwachend, tief verwirrt, bekennt sie dem Geliebten, wie seltsam süß es ihr gewesen, im Traum des Herzogs Augen über sich leuchten zu sehen und seine Lippen zu spüren. Filippo schreit auf. Sie sieht ihn befremdet an — es

war doch nur ein Traum! Er aber, von Grauen und Ekel tief erfaßt, ruft aus:

> Ich wollt', es wäre Wahrheit, Beatrice!
> So könnt' ich eher ohne Schmerz und Ekel
> Dich sehn; das Leben selbst thut alles ab.
> Doch Träume sind Begierden ohne Mut,
> Sind freche Wünsche, die das Licht des Tages
> Zurückjagt in die Winkel unsrer Seele,
> Daraus sie erst bei Nacht zu kriechen wagen;
> Und solch ein Traum, mit ausgestreckten Armen,
> Sehnsüchtig läßt er, durstig dich zurück.
> So wenig warst du mein, daß, schlossest du
> Die Augen, deine Seel' auf Abenteuer
> Ausfliegen konnte, und ich war dir nur
> Von Tausend einer, kniete wie die andern
> Vor dir und war dir nichts und bin dir nichts,
> Ich, der dir so viel gab, als du nicht ahnst,
> So viel, daß meiner Liebe wert zu sein,
> Dich Ekel fassen müßte, wenn du denkst,
> Es leben andre Männer auf der Welt!
> Und du willst, daß gefäll'gem Eh'mann gleich
> Ich fremden Kuß von deinen Lippen trinke,
> Und kommst daher als Dirne deines Traums!
> Geh, Beatrice!

Und er jagt sie fort. Sie kehrt heim, und ihr Bruder, der Soldat Francesco, beredet sie, sich mit dem jungen Vittorino zu vermählen. Wie sie mit diesem zur Kirche geht, begegnet sie dem Herzog. Der Herzog wird sich morgen mit dem Borgia messen, und er weiß, daß dieser siegen wird. Nun will er noch einmal, in dieser letzten Nacht, das Glück umarmen. Er trägt ihr seine Liebe an. Sie weigert sich; sie läßt sich nicht kaufen, auch nicht um hohen Preis: „Behaltet alles, Herr, es nützt mir nichts, doch nehmt zur Gattin mich!“ Die Höflinge fahren höhnisch auf, aber der Herzog, ein ruhiger Gebieter, der „an jedem Tag sein Leben trinkt aus tausend klaren Quellen — Und jede weckt den Durst und jede löscht ihn — Ihn drückt der Stunde Last niemals zu schwer und nie so leicht, daß er sich fliegen däuchte!“ — dieser Mächtige, von so seltsamem Wesen gefesselt, erwidert ihr:

> Ich nehme dich zum Weib, wie du verlangst!
> . . . Eilt zum Bischof von Petron,
> Er halte sich bereit! In einer Stunde

Tritt Herzog Lionardo Bentivoglio
Mit Beatrice vor den Traualtar! ...
Ihr rasch zum Schloß, daß man die Feier rüste!
Ihr andern durch die Stadt! Bolognas Adel
Lad' ich zu dieser Hochzeit ein. Doch merkt:
Für heut ist Schönheit Adel, nicht Geburt!
Ruft es so laut, daß es die Schläfer weckt,
Klopft an geschlossne Fenster an und klirrt,
Daß man sie öffne, und verträumte Augen
Erstaunt die edlen Boten schaun, und ruft:
Der Herzog lädt euch zu der Hochzeit ein,
Die er mit eurer schönsten Schwester feiert!
Kommt alle, ob ihr sonst im Treuen schlummert
An eines Liebsten oder Gatten Brust,
Ob ihr in keuschen Betten einsam ruht,
Ob ihr von denen, die unstillbar Glühn
In jeder Nacht an neue Herzen drängt:
Kommt alle, nur seid schön! Ihr seid willkommen!

Doch wie nun das Fest beginnt, wird plötzlich das Gemüt der armen Braut an den verlassenen Geliebten so gemahnt, daß sie entflieht, um sich mitten in der Nacht zu ihm zu stehlen:

Du hast mich fortgeschickt um einen Traum,
Da war ich so allein, und Vittorino
Schien Zuflucht mir und Sicherheit und Ruh';
Und als der Herzog kam und mich gewahrte,
Da dacht' ich: Nun erfüllt sich ja mein Traum.
Und herrlich däucht' es mich, die Fürstin sein
An eines Fürsten Seite, und so ward ich
Sein Weib.

Filippo fragt: Und warum bliebst du nicht? Warum entflohst du?

Sie antwortet:

Weil ich mich nach dir sehnte!
Mit solcher Sehnsucht, daß sie mächt'ger war
Als alles. Und je mehr die Stunde nahte,
Da ich dir ganz verloren war, so mächt'ger
Rang meine ganze Seele nur nach dir!
Mir war, nun gäb' ich alle Größe hin
Und alles Glück der Erde, Licht und Leben —
Nur einmal noch in deinem Arm zu sein!
Und wie Erlösung aus der tiefsten Not
Flog der Gedanke auf: ich kann dich sehen,
Ich muß nur fort von hier und hab' dich wieder!
So eilt' ich fort.

Da nun aber der Dichter mit ihr sterben will, ist sie feige: des Lebens Zauber faßt sie an, es graut ihr vor dem Dunkel. Filippo tötet sich, sie irrt an den Hof zurück. Hier hat man sie schon vermißt, der Herzog ist argwöhnisch, er fragt sie, sie lügt, der bei Filippo vergessene Schleier verrät sie, alles kommt auf. Von namenloser Angst für ihr Leben gepeinigt, will sie dem Herzog gehorchen und den Schleier holen. Er geht mit ihr und steht nun an der Leiche des geliebten Dichters, durch so verworrenes Schicksal tief besorgt:

> Wie kam dies alles? ...
> Warst du nicht, Beatrice, nur ein Kind,
> Das mit der Krone spielte, weil sie glänzte —
> Mit eines Dichters Seel', weil sie voll Rätsel —
> Mit eines Jünglings Herzen, weil's dir just
> Geschenkt war? Aber wir sind allzu streng
> Und leiden's nicht, und jeder von uns wollte
> Nicht nur das einz'ge Spielzeug sein — nein, mehr!
> Die ganze Welt. So nannten wir dein Thun
> Betrug und Frevel — und du warst ein Kind!

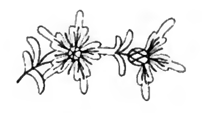
Er will ihr verzeihen, da stößt ihr rascher Bruder ihr den Dolch ins Herz. Boten kommen, zu melden, daß draußen sich schon alles von Gerüsteten regt. Der Herzog wendet sich zum Kampf:

> Euch aber, denen diese Stadt vertraut ist,
> Bis andre kommen, nicht mehr ich und die,
> Trag' ich die Sorge auf, im ersten Glühn
> Der Morgensonne, die zum Abschied grüßt,
> Den Leichnam dieses sehr geliebten Dichters
> Im Grab der Bentivoglio zu bestatten,
> Und diese hier wie ihn! Die Spanne Zeit,
> Die sie ums Licht des Lebens noch geflattert,
> Bedeutet jetzt nichts mehr — sie starb mit ihm,
> Er liebte sie, er starb, weil er sie liebte,
> So ist sie hochgeehrt vor allen Frau'n!

Glocken ertönen von allen Türmen:

> Das Zeichen tönt, und mächt'ge Neubegier
> Wie nie zuvor beflügelt meinen Schritt.
> Ich freue mich des guten Kampfs, der kommt,
> Die frischen Morgenlüfte atm' ich durstig
> Und preise dieses Leuchten aus den Höhn,
> Als wär' es mir allein so reich geschenkt.
> Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit,
> Und noch der nächste Augenblick ist weit!

Dieser berückende Akt, mit seiner ungeheuren Erhebung des Tones aus dem Traurigen bis zum Tragischen, mit seinem tiefen Grauen vor dem Unbegreiflichen, das uns rings umgiebt, mit seiner frommen Ergebung ins menschliche Geschick, ist weitaus das größte, das Schnitzler noch geschaffen hat, und gehört zum schönsten, das jemals einem Dichter unserer Zeit geschenkt worden ist.



Aus 'n Herzen heraus

(Wiener Volksstück in drei Akten von Franz v. Schönthan und Vincenz Chiavacci. Zum ersten Male im Raimund-Theater am 28. Februar 1901)

Herrn v. Schönthan schätzen wir als einen sehr klugen, sehr geschickten Kenner der dramatischen Mache, der es vortrefflich versteht, ein Stück einzuleiten, aufzubauen und abzuschließen. Chiavacci ist uns durch seine herzlichen Schilderungen des Wiener Wesens wert geworden. Jene alte Wiener Art, indem man resolut, lustig und fesch thut, insgeheim doch von tiefem Ernst, ja beinahe schwermütig zu sein, drückt er bald lachend, bald bewegt, manchmal mit leiser Ironie, immer mit gütigem Erbarmen aus. Es wäre verlockend, hier einen Exkurs ins Geschichtliche zu machen: wie denn eigentlich die merkwürdige Mischung von Witz und Güte, oft fast tückischem Spott mit milder Geduld, Frechheit mit Nachsicht im Wiener Charakter entstanden sein mag. Ursprünglich ist er wohl einfacher gewesen: von der guten deutschen Weise, die manchmal zornig wird, auch einmal einen derben Spaß nicht verschmäht, aber sich doch im ganzen an eine treue und ehrliche Grundstimmung hält. Erst später, in der Bewegung gegen die Reformation, ist es, als ob dieses ruhige und klare Gemüt plötzlich durch den spanischen Zusatz gleichsam aufgeschreckt und erbittert würde. Nun hört es auf einmal auf, naiv zu sein; nun fängt es zu reflektieren an; nun wird es frech, boshaft, cynisch, bis dann doch am Ende immer wieder der alte deutsche Sinn beruhigend erscheint. Überall können wir nun den fremden Tropfen im Blute bemerken; man denke etwa

an Nestroy neben Raimund oder an den kaustisch verneinenden Fürst neben dem tüchtigen, eher sogar ein bißchen pedantischen, kreuzbraven Moser. Die eigentliche Bedeutung Chiavaccis scheint es mir nun zu sein, daß er sozusagen die beiden Enden des Wienertums zusammenfaßt und, ohne die Freude am Tratsch, die kleinen Begierden, und nennen wir es kurz: das Böse des heutigen Wieners zu verleugnen oder auch nur zu beschönigen, uns doch den Glauben an die alten Tugenden zu bewahren weiß. Man hat deswegen öfters gesagt, daß er sentimental sei. Er ist es gewiß, aber wir sind es ja auch: in der Wiener Art steckt das Sentimentale so tief als das Cynische, und es ist vielleicht der feinste künstlerische Zug in den Werken Chiavaccis, wie er, indem er jenes hegt, dieses gewissermaßen als Farbe zu verwenden und zu pittoresken Wirkungen zu benützen weiß. Das macht auch den Reiz des neuen Stückes aus, das ja eine höchst einfache Handlung hat, uns aber doch durch den Wechsel von derben, ausgelassenen, fast grotesken mit innigen und zärtlichen Scenen manchmal sehr stark berührt. Ein alter Volkssänger, dem es schon recht schlecht geht, und seine Nichte, ein braves Mädel, dem nachgestellt wird, schlagen sich durch, manchmal fast verzagend, aber niemals murrend, immer zufrieden, gern verzichtend, für das Kleinste dankbar, bis am Ende richtig die Belohnung kommt, das Mädel einen Mann kriegt und der Alte versorgt wird. Seine Rolle ist dem Girardi, wenn man so sagen darf, auf das Herz geschrieben. Er besitzt ja die Kunst, indem er bloß Dummheiten zu machen scheint, uns den Ernst eines reinen Gemütes ahnen zu lassen, und wir spüren, daß er sich mit allen Späßen immer eigentlich nur wehrt, um nicht auf Empfindungen ertappt zu werden, die nun einmal für das tägliche Leben zu gut sind. Dieses dunkle Anklingen verschämter Gefühle ist schon an seinem Valentin so rührend gewesen, und in den letzten Jahren hat er darin eine Kunst erreicht, die ganz einzig ist. Mit den einfachsten Mitteln, durch ein leises Zittern oder Würgen in der Stimme, oft gar durch einen bloßen Blick teilt er uns jetzt die tiefsten Beklemmungen, die reinsten Erhebungen mit. Die kleine Nichte spielt Frau Großmüller frisch, nett und lieb, nur vielleicht um einen Grad feiner, als die Gestalt eigentlich gemeint ist; die böse Stiefmutter Fräulein Lichten fast unheimlich scharf und wahr. In Episoden sind Herr Straßmeyer, Herr Jules, Herr Lackner,

Herr Bach und besonders wieder Herr Homma vortrefflich. Es gab denn auch einen warmen, starken, unbestrittenen Erfolg, der von Akt zu Akt immer herzlicher und immer stürmischer wurde.



Andre Hofer

Bei Shakespeare nimmt das historische Drama einen großen Menschen her, entwickelt ihn aus seiner Zeit, verbindet ihn mit seiner Umgebung und läßt so Herkunft, Erziehung und Schicksal zusammen auf ihn einwirken, bis er endlich in einem außerordentlichen Moment, vor eine erhabene Pflicht gestellt oder in eine entsetzliche Schuld verstrickt, zum Helden wird. Den Nachahmern begegnet es nun immer, daß sie sich nur an die Wirkungen halten und vergessen, diese vorzubereiten; und so wollten sie auch hier die Wirkungen der großen Momente erreichen, ohne zu bedenken, daß es gerade ihre stille menschliche Vorbereitung ist, durch welche sie erst möglich werden: sie fingen ungeduldig immer gleich mit dem Helden an und ersparten es sich, vorher den Menschen zu zeigen, aus welchen allein doch, durch Widerstand geweckt, von Abenteuern erbittert, durch Leidenschaft gereizt, im Drange seiner Natur, indem sie auf andere stößt, sich plötzlich gebunden oder begrenzt fühlt, dies zerreißen will, schon ins Unendliche zu geraten scheint, aber dann sich rings von Mächten, die ihre That entfesselt hat, bedroht, umschlungen und erdrückt sieht, sich allmählich erst der Held entwickeln kann. Es geschah, daß die Epigonen, immer nur bedacht, „ideal“ zu sein, sich allmählich ganz von der Erde verloren und in eine bloß mit Gedanken und Worten nebelig angefüllte Region entfernten, in der kaum die Umrisse ihrer wankenden Gestalten mehr unsicher zu vermuten waren, was einige Zeit in Deutschland als „Idealismus“ gegolten hat. Das Drama besteht nun aber, wie schon Hebbel gewußt hat, „besteht nicht darin, eine ideale Welt in die reale als ein Bild hinein zu hängen und das Bild mit bengalischer Flamme zu beleuchten, sondern darin, diese ideale aus der realen selbst hervorzuarbeiten“; und so kann kein Held wirken,

der uns bloß wie eine holde Erscheinung der Phantasie vorgezaubert wird, sondern um mit ihm fühlen, von ihm lernen zu können, verlangen wir, ihn aus einem solchen Menschen, wie wir selbst sind, unter unseren Augen entstehen zu sehen. Wie nun aber schon leider in den Künsten die Entwicklung niemals durch stille Folge, wie in der Natur, sondern sprungweise, an Kontrasten und unter Feindseligkeiten geschieht, so konnten wir eine Form, die im Helden allmählich den Menschen ganz vergessen hatte, nur dadurch überwinden, daß wir nun den Helden vergaßen. Die Helden starben aus, man sah nur noch bedrückte, verzagte, elende Menschen auf der Bühne, die ihren Zuständen erlagen und höchstens leise zu wimmern, aber niemals sich aufzulehnen wagten; der Tag mit seiner Not schien die schöne Freiheit der Geschichte zu verdrängen; und versuchte man es doch, statt kleiner Leute, die sich im Gedränge unserer Sorgen drehen, einmal einen Mann der That in der Größe der Vergangenheit zu zeigen, so war die Furcht vor der Pose so groß, daß man sich lieber im Dickicht des Details, der abgelauschten Züge, der beglaubigten Nuancen scheu verkroch. Dies mag auch ein Fehler meiner viel gescholtenen „Josephine" gewesen sein, der man schon noch einmal gerecht werden wird, da sie, so extrem nach der anderen Seite, als es die Epigonen nach der einen gewesen waren, eben dadurch geholfen hat, uns wieder in die Mitte zum wahren Begriff des Helden zusammenzutreiben. Der Held fällt nicht vom Himmel, sondern wächst aus der Erde zu ihm empor; er darf aber auch nicht in ihr stecken bleiben. Das wissen wir jetzt wieder, wie es ja immer die ganz einfachen Wahrheiten sind, die wir, scheint es, von Zeit zu Zeit verlieren müssen, um sie in der Entbehrung erst recht empfinden zu lernen und dann wie eine neue Entdeckung zu bewundern. Wir haben jetzt wieder den wahren Begriff des Helden, es fehlt nur noch der Künstler, ihn darzustellen.

Vieles deutet an, daß wir unmittelbar vor einer neuen Mode des historischen Dramas sind. Man denke nur an Rostand. Man bemerke, daß jetzt Wildenbruch, eine Zeitlang fast mitleidig vergessen, plötzlich wieder zu Ehren kommt. Man achte auf die Entwicklung D'Anunzios in seinen letzten Oden, die ihn, früher oder später, zum Schauspiel der Vergangenheit führen muß. Zu dieser allgemeinen Stimmung kommt aber für den Österreicher noch, daß wir, wenn wir leben wollen, uns ein Pathos erringen müssen. In dieser Zeit

des Zweifels, des Mißtrauens und des Streites können wir nur durch Erinnerungen gerettet werden, in welchen die Nation einig ist, Erinnerungen an rühmliche Männer, die wir als schöne Beispiele unserer alten Art verehren dürfen, oder an, sei es durch Glück, sei es leidvoll verklärte Begebenheiten, die uns zu bestärken und ermutigen vermögen. Es ist ja recht seltsam, wie wenig der Österreicher auf seine Geschichte hält, wie rasch er seine Helden undankbar vergißt, und wie deshalb jeder mühselig wieder bei sich anfangen muß, weil man ihn nicht gelehrt hat, sich als Nachkommen zu fühlen und der Arbeit der Väter anzuschließen. Wenn man es schon sonst versäumt, dafür zu sorgen, daß sich der einzelne der Zeichen, die ihm unsere Vergangenheit giebt, bewußt werde, so sollten doch die Dichter ihrer Pflicht gedenken, die es immer war, in Verwirrung und Not das Gewissen der Nation zu sein, welches den alten Sinn der Heimat aufbewahrt und sichtbar verkündet. Ich meine damit nicht, daß sie Regenten schildern oder Schlachten malen sollen, sondern jeder kann wohl in der Geschichte sei es eine je nach seiner Neigung ernste oder anmutige Gestalt, mit der er sich wesentlich verbunden fühlt, sei es ein entweder erhebendes oder tröstendes Ereignis finden, das seine Empfindungen des Daseins bestätigt, und ohne sich über seine Kraft zu vermessen, indem er ja nicht gleich zum Gewaltigen zu greifen braucht, sondern sich in der Stille, wo oft das österreichische Wesen am lieblichsten gedieh, bescheiden mag, kann er mitthun, um unseren Völkern erwerben zu helfen, was sie vor allem brauchen: Gesinnung.

Solche Gedanken hege ich seit Jahren. Sie haben mich zum „Franzl“ geführt und sie geben mir ein, jetzt ein Theresianisches Stück zu suchen, welches ich wohl, bis nur erst dringendere Pläne erledigt sind, zu finden ziemlich gewiß bin. Ich meine ja, um unserer Aufgabe zu entsprechen, die doch nur sein kann, die Weltanschauung des jetzt in diesen Ländern ringenden Geschlechtes darzustellen, müssen wir unsere Kräfte so einzuteilen wissen, daß wir nicht nur unsere neuesten Wünsche, Ansichten oder Forderungen, eben das Eigene und Besondere dieses Geschlechtes ausdrücken, sondern es auch mit dem Alten, dem Hergebrachten, der Sitte verbinden, wodurch es erst seine Berechtigung erhält, und so wird unsere Arbeit nicht abzuschließen sein, bevor wir gelernt haben, in unserem Leben wie in unseren Werken Gegenwart und Vergangenheit

auszugleichen. Bei diesen Absichten habe ich immer stark auf Franz Kranewitter gerechnet, der mir ebenso, in seinem „Um Haus und Hof“, leidenschaftlich von unserer Zeit erfüllt als, in seinem „Michel Gaißmayr“, fest mit der alten Weise seines Stammes verbunden schien. Man erlebt aber selten das Glück, daß einem Hoffnungen so reich in Erfüllung gehen, wie es mir jetzt durch seinen „Andre Hofer“[1]) geschehen ist.

Vor allem: keine Schlacht, keine Rede an das Volk, keine Massen, aller Lärm und Aufzug der historischen Stücke ist vermieden, nur die innere Handlung der schrecklichen Zeit wird dargestellt, diese aber mit einer einfachen Größe und Macht, die einzig in der neuen deutschen Litteratur ist. Der Hofer erscheint, als sich eben sein Schicksal zusammenzieht: Tirol ist an Bayern abgetreten, derselbe Kaiser, der ihm für seinen Mut die goldene Kette umgehängt, will nun, daß er sich ergeben soll. Was thun? Gehorchen? Das wäre einbekennen, daß, was er gethan hat, unrecht gewesen ist. Das wäre einbekennen, daß er verloren hat. Das wäre einbekennen, daß er selbst an das Vaterland nicht mehr glaubt. Ja, glaubt er denn noch? Kann er, darf er noch glauben? Er will es. Er hört dem fanatischen Haspinger lieber als den Warnungen seiner Freunde, als der eigenen leisen Abmahnung zu. Er will sich nicht aufgeben, er will nicht. Das ist, um den Namen der alten Ästhetik anzuwenden, seine Schuld. Indem er auf einer That beharrt, an die er nicht mehr glaubt, und so gerade, während er sich treu zu bleiben scheint, sich untreu wird, ist er aus einem Helden zum Abenteurer, zum bloßen Spieler geworden. Eigentlich müssen wir sagen: Der Hof, der ihn verläßt, und das Volk, das von ihm abfällt, haben recht, und er selbst, er allein ist eigentlich der Verräter, weil er aus Trotz nicht nur sich, was er durfte, sondern auch, was eben sein tragischer Betrug ist, die Schar, die ihm noch vertraut, für eine Sache, an die er selbst nicht mehr glaubt, zu verderben entschlossen ist; und doch sind wir — dies ist ja das Geheimnis jeder wahren Tragödie — mit unserer Empfindung bei ihm, dem wir mit unserem Verstande nicht zustimmen können, weil wir doch fühlen, daß es ja gerade sein Trotz und seine ungezügelte Leidenschaft für die verlorene Sache sind, die ihn über die gemeinen

[1]) Franz Kranewitter, „Andre Hofer“, Schauspiel in vier Aufzügen. Österreichische Verlagsanstalt Linz, Wien, Leipzig.

Menschen erheben. „Doa nutzt koan Bitt'n nit," sagt er zu seiner Frau, die ihn kniefällig beschwört, sich zu besinnen und abzulassen, „doa nutzt koan Bitt'n nit, i konn dös nit ertroag'n, i mueß ausmach'n, woas i ongfongen, geaht's in Gater oder in Zaun, i mueß ongreif'n, weil i mueß" — darin ist seine Größe und ist sein Verderben. Er greift an, er wird geschlagen, und nun fühlt er sich nicht wie ein Held, der unterlegen, sondern als ein Frevler, der bestraft worden ist. Nun ruft er seine Freunde zusammen, um seine arge Sünde zu gestehen: „Oalso, heart. I froag Oenk, ist a Mensch, soag'n wier, es war a Gearhoab[1]), dem man das Guet seiner Mündl onvertraut, und der es verspekuliert, und dann, weil er nit will, daß es aufmar wird, daß ihm seine Mündl Vorwürf moach'n das Haus onzündet und dö, seine Mündl, in Todsgefoahr bringt, ist, soag i, der Gearhoab no oals eahrlicher Mönsch onz'schaug'n?" Die Freunde verstehen nicht, was er meint, er aber dringt auf die Antwort. Nun denn: der Kerl verdient den Strick! Da richtet er sich auf: „Oes hoabt's grödt. Der Kearl steaht vor Oenk, doa söchts'n, i! . . . I bin der foalsche Gearhoab. I bin's g'wös'n, i, der trotz bösserer Einsicht, obwohl er selbst nimmer an den Erfolg glabt hoat, do no amoal ongfongt hoat, noach dem zwoat'n November, noach der lötzt'n Bergiselschloacht. Und wieder i bin's gewös'n, der no amoal Tausende einighötzt hoat in den Krieg, weil er sich nit hoat soag'n loass'n woll'n, daß er schuld ist an oallem Elend und Bluetvergieß'n, dös seit dear Zeit über Tirol kommen. Joa Mander, auf Wunder hoab i g'hofft, statt in Demut mein Kreuz z'troag'n, auf Wunder, oaber der Herrgott hoat mi g'stürzt, g'stürzt, wie er g'stürzt hoat den Lucifer." Nun ist er entschlossen zu sühnen, um den Namen Hofer wieder ehrlich zu machen. Zwar bewegen ihn die Bitten der Frau, sich nicht den Franzosen auszuliefern, sondern nach der Pfandlerhütte zu fliehen, aber er weiß, daß man ihn finden wird. Er lächelt über die Hoffnungen der Freunde, die noch immer eine Antwort vom Kaiser erwarten: „Mein! Freund in der Noat! Wie weard's denn onders sein. Joa, und aufrichtig grödt, woas sollt er mit mier, dear oals Rebell, do amoal d'earst Person im Land gwös'n, dear selbst Geld gschlog'n, a onfongen? Und der Boarkönig, joa der Boarkönig,

[1]) Vormund.

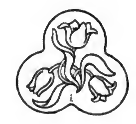
so beas er ihm a mitg'spielt, so oarg ear's a trieb'n, ist do amoal oaner gleich ihm von Gottes Gnoad'n, man kannt soast soag'n von der gleich'n Famil." Er weiß, wie es enden muß, und er erkennt es für gerecht. Er ist bereit. „In mier ist's liecht g'word'n, seit i doa drob'n bin in der freien Luft. I hoab kloare Aug'n kriegt, i hoab söch'n gleannt, seit i ongfongen hoab, in mi selber z'schaug'n. Viel, woas mi früeher görgert, mier Ongst gmoacht oder mi g'freut hoat, loaßt mi itzt so gleichgiltig oals war's weit, weit wög, oals gang's mi goar nix meahr on. Und, woas i soag'n will, 's Landl mueß Rueh krieg'n, Rueh, 's weard so long gnueg brauch'n, bis seine Wund'n verhoarscht sein. Joa, joa, und weil i dös einsieh, weil i einsieh, daß i und mein Nom wie a Dorn sein, dear's immer neu aufstachelt, sixst, Swet, drum — war's bösser, wenn i gang." Du bist ein Heiliger, sagt Swet, sein Schreiber, erschüttert durch seine Stille und seine Fassung. Er aber: „Ah pa, pa, Mönsch, versünd di nit. Woas i bin? Nit meahr und nit weniger oals a schwoach's G'schöpf, oals der Sondwirt, dem oall's wie Sond durch die Hond grunnen, bei dem's toll long braucht hoat, bis ihm a Liecht aufgongen, bis er der Gnoad der bössern Einsicht 's Thürl augmoacht." Und als nun, vom Verräter hergeführt, die Soldaten erscheinen und sein Weib sie weinend um Erbarmen bestürmt, ist er schon ganz getröstet und ergeben: „Sei ruhig, Anna. Wie's a kimmt. So leicht foallt mier das Sterb'n, daß mier nit amoal die Aug'n noaß weardn. Mein Voatterlond Tirol, zum letztenmal: Vivat, vivat hoch!"

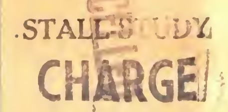
Man hört jetzt viel reden, das Publikum sei es müde geworden, sich immer nur im engen Kreise unserer täglichen Sorgen zu bewegen und die zu zärtlichen Schilderungen schwacher Menschen zu vernehmen; es verlange nach dem Anblick kühner Begebenheiten und des gewaltigen Schicksals. Hier ist Größe, hier ist Kraft, hier wird ein hohes Ereignis unserer Geschichte entrollt. Hier haben wir ein vaterländisches Schauspiel.

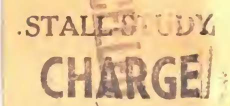


Alphabetisches Register.

C




STALL-STUDY
CHARGE


STALL-STUDY
CHARGE



